LA MODERNIDAD Y LAS VANGUARDIAS EN CANARIAS
1900-1939

Jonathan Allen Hernández
Fernando Castro Borrego











LA MODERNIDAD
Y LAS VANGUARDIAS EN CANARIAS
1900-1939

HISTORIA CULTURAL DEL ARTE EN CANARIAS

VII

LA MODERNIDAD
Y LAS VANGUARDIAS EN CANARIAS

1900-1939

Jonathan Allen Hernández
Fernando Castro Borrego



Gobierno de Canarias

ALLEN, Jonathan (1963-)
La modernidad y las vanguardias en Canarias : 1900-1939 / Jonathan Allen Hernández, Fernando Castro Borrego. — [Las Palmas de Gran Canaria ; Santa Cruz de Tenerife] : Viceconsejería de Cultura y Deportes, [2008] (imp. 2010)
240 p. : il. col. ; 29 cm. — (Historia cultural del arte en Canarias ; 7)
D.L. TF 943-2008 (Tomo VII)
ISBN 978-84-7947-581-9 (Tomo VII)
ISBN 978-84-7947-469-0 (Obra completa)

Arte-Canarias-S. XX-Historia
Castro Borrego, Fernando (1949-)
Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes
7.036(460.41)(091)

GOBIERNO DE CANARIAS

Presidente del Gobierno
Paulino Rivero Baute

Consejera de Educación, Universidades, Cultura y Deportes
Milagros Luis Brito

Viceconsejero de Cultura y Deportes
Alberto Delgado Prieto

Directores de la Colección
Fernando Castro Borrego
Jonathan Allen Hernández

Autores Tomo VII
Jonathan Allen Hernández
Fernando Castro Borrego

Documentación
Atala Nebot Álvarez

Diseño gráfico editorial
Jaime H. Vera

Fotografías
Archivo del Gobierno de Canarias
Archivo Canarias Cultura en Red S. A.
Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias
Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria
Casa Museo Tomás Morales. Moya. Cabildo de Gran Canaria
Andrés Rodríguez del Rosario
Manuel García-Núñez

Digitalización de imágenes
Andrés Rodríguez del Rosario (Viceconsejería de Cultura y Deportes). Gobierno de Canarias

Sobrecubierta
Talayera. Plácido Fleitas. Ca. 1943. Cabildo de Gran Canaria
La siesta. Pedro de Guezala. 1951. Colección Guezala. Santa Cruz de Tenerife.

Preimpresión digital, impresión y encuadernación
Litografía Á. Romero, S. L.

Dep. legal: TF. 943-2008 (Tomo VII)

ISBN: 978-84-7947-469-0 (Obra completa)
ISBN: 978-84-7947-581-9 (Tomo VII)





Agradecimientos
Cabildo Insular de El Hierro
Cabildo Insular de Fuerteventura
Cabildo Insular de Gran Canaria
Cabildo Insular de La Gomera
Cabildo Insular de La Palma
Cabildo Insular de Lanzarote
Cabildo Insular de Tenerife
CajaCanarias
Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria
Casa Museo León y Castillo. Telde. Gran Canaria
Casa Museo Tomás Morales. Moya. Gran Canaria
Casino de Santa Cruz de Tenerife
Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria
El Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria
El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria
Fundación Caixa Galicia
Fundación César Manrique
Fundación Teatro Pérez Galdós
Ministerio de Justicia. Madrid
Museo de Arte Moderno de Barcelona
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Museo de Historia de Tenerife
Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC. Lanzarote
Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid
Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria
Sociedad La Cosmológica. Santa Cruz de La Palma
TEA. Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo de Tenerife
Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria
Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife
Biblioteca Nacional. Madrid

Pedro Almeida Cabrera
F. de Miguel
Rafael González Suárez
Rafael Larena Avellaneda-Mesa
Caridad Rodríguez Pérez-Galdós
Juan Rodríguez Doreste
Antonio Suárez

ÍNDICE

FIN DE SIGLO. MODERNISMO Y MODERNIDAD EN CANARIAS (1900-1929)
Jonathan Allen Hernández

LA VANGUARDIA EN CANARIAS
Fernando Castro Borrego

INTRODUCCIÓN

Durante dos tercios y medio del siglo diecinueve Canarias vive y sufre un pronunciado aislamiento, que implica graves desfases cronológicos con los procesos del progreso tecnológico del norte de Europa. Esta desalineación socio-económica es asimismo en general la de España, donde la penetración de la revolución industrial es lenta y se produce de manera asistemática. A lo largo de la centuria habrá en las Islas conatos reformistas que afectarán a la agricultura, la educación, el urbanismo, la medicina social, las artes y la arquitectura, protagonizados por las elites e individuos avanzados, que continúan la tradición ilustrada del *grand tour*. Este panorama impulsivamente progresista, cambiará radicalmente a finales de la década de 1870, y lo hará en función de una nueva geoestrategia del Atlántico Medio por parte de las potencias europeas. Canarias será de nuevo un enclave intercontinental que interesa a las rutas marítimas del colonialismo decimonónico inglés, alemán, francés y belga.

Los puertos capitalinos de Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife se transformarán ampliando el área de muelles y dársenas, y desarrollando servicios vitales como el avituallamiento y las estaciones carboneras. Empresas foráneas eclosionarán a raíz de la coyuntura, Miller y Elder Dempster en Gran Canaria, Hamilton y Yeoward en Tenerife y actuarán como consignatarias, importadoras, exportadoras y centros de financiación y custodia de efectivos dinerarios. Dos nuevos cultivos que suplantan a la cochinilla, el tomate y el plátano, dinamizarán el agro canario, inaugurando un *boom* de crecimiento y prosperidad sin precedentes, cuyo periodo principal se extiende desde 1890 hasta 1939. El Régimen de Puertos Francos, primer instrumento que contempla favorablemente por parte del Estado la lejanía de las Islas, y que refleja los frutos del progreso liberal español que aseguró el turno de Cánovas y Sagasta, fomentará un espíritu comercial internacional.

Estos impulsos económicos transformadores conllevan, por otra parte, profundas inflexiones socio-culturales, que redundaran en un renovado cosmopolitismo, tendencia aglutinadora que marca la historia del archipiélago desde sus inicios modernos. El tejido de la burguesía local se enriquecerá con matrimonios entre canarios y extranjeros, generando una pluralidad cultural y lingüística clave a la hora de contemplar la recepción de la modernidad y la vanguardia. Otro producto indirecto del *boom* económico finisecular es el turismo, que se estabiliza y

crece con la oferta de las líneas marítimas a las Canarias, (*Deutsche Amerikanische Linie, Cunard, White Star, Chargeurs Réunis, Peninsular and Orient Company*). El clima templado, la media anual de las temperaturas, los contrastes naturales del medioambiente, valores explorados y proyectados por los viajeros profesionales, [Pégot-Ogier (1868), Olivia Stone (1887) y el prolífico Sammler Brown cuya *Guía a las Azores, Madeira y las Islas Canarias* alcanzó veintiuna ediciones], hacen del territorio insular una periferia turística ideal, con acentos sanitarios, (lugar idóneo para la recuperación y el reposo). Una considerable infraestructura alojativa se establecerá con los primeros grandes hoteles cualitativos: Taoro y Quisisana en Tenerife, Santa Catalina y Metropole en Gran Canaria. En estos lujosos entornos, la alta sociedad y burguesía canaria ahondará en el cosmopolitismo y en ellos también se presentarán inventos tecnológicos de gran envergadura, como el fonógrafo y la electricidad.

El fluido eléctrico llega a las Islas gracias a grupos mixtos de inversión o a capitales locales que toman riesgos. El primer suministro estable se produce en 1893 en la isla de La Palma, donde aprovechando un salto de agua que moverá una turbina se abastece de corriente a la capital. A esta exitosa empresa le seguirán fábricas termoeléctricas en Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife, que utilizarán distintos combustibles (carbón, diesel), y en el caso tinerfeño también suministrará gas. Los tranvías que conectarán Santa Cruz de Tenerife y La Laguna o que abarcarán los dos extremos de Las Palmas de Gran Canaria no tardarán en implantarse. La electricidad es el reflejo inequívoco de una sociedad que acusa un vertiginoso avance económico, que cuenta ya con sistemas de crédito bancario nacional e internacional, y sendas Cajas que estructuran el ahorro de la clase obrera. A la vez, las sociedades insulares salen de un largo letargo político y comienzan a interiorizar los grandes movimientos libertarios del continente. La hegemonía conservadora caciquil de la primera mitad del diecinueve dará paso al progresismo liberal, al republicanismo y finalmente al socialismo y el anarquismo.

El destino de las artes y la cultura artística no serán ajenos a estos hondos cambios que consolidan el proceso de la modernidad en las Islas. Al contrario, cobrarán su parte proporcional de impulso y transformación. La nueva velocidad de las comunicaciones y las redes comerciales de las casas de exportación, favorecerán el acceso a la información y la imbricación en Europa de los artistas canarios, mientras las corporaciones municipales y los Cabildos inician programas de becas para los jóvenes creadores. Varios artistas locales, siguiendo el precedente de Manuel González Méndez, tendrán una vida artística plenamente europea (Néstor Martín Fernández de la Torre, Óscar Domínguez). No podemos desligar la Exposición Surrealista de 1935, hito que sitúa a las Islas en la agenda cultural internacional, y que supuso la famosa visita de André Bretón, de esta alineación contemporánea de Canarias.

En las primeras tres décadas del siglo veinte florecerá una notable cultura *art nouveau* que se expresará en el diseño gráfico, la literatura y

la arquitectura, y que se subsumirá a su vez en el fenómeno del modernismo hispano. El Modernismo solapará manifestaciones tardías del Simbolismo, la continuidad del Pos-impresionismo que marcará todo el siglo veinte y la última cultura del Realismo que tendrá una breve expansión en la década de 1900. Importantes creadores como Néstor y Pedro de Guezala, surcarán estos movimientos estéticos antes de explorar el Nuevo Realismo de cuño conservador. José Aguiar fusionará Regionalismo y *valori plastici*. Nicolás Massieu y Matos será fiel al credo impresionista hasta el final de su vida. La obra de estos autores, rica y fecunda, tiene un arraigo en la modernidad pero será ajena a las nuevas fuerzas que sacudirán el panorama de las artes en Canarias.

La *Facción Canaria Surrealista*, la Escuela Luján Pérez y el peculiar Indigenismo canario y *Gaceta de Arte* romperán definitivamente con la tradición académica y la cultura retiniana del diecinueve. Querrán, tanto unos como otros, (surrealistas e indigenistas), variar los términos de la comunicación artística y sus destinatarios. Abrirán las puertas de la conciencia individual y del subconsciente, y emprenderán un proyecto de estética contestaria ligada a la transformación radical de la sociedad. Sus creaciones ostentan una dimensión crítica y cognitiva, que plantea la existencia de un nuevo sujeto histórico, el pueblo, soslayando los paralizantes lazos e inercias del gusto burgués establecido y de las ideas artísticas recibidas. Constituirán el gran bloque de las vanguardias que se opondrá y entrará en conflicto ideológico con los herederos del pasado, dinámica que alcanzará su trágico cenit en 1936. Habrá, no obstante, ciertas interacciones e inflexiones, seres y espíritus como Eduardo Westerdahl, que tenderán a la integración y la dialéctica compleja, haciendo de este periodo un fascinante espejo de un futuro truncado.

FIN DE SIGLO. MODERNISMO Y MODERNIDAD EN CANARIAS (1900-1929)

Jonathan Allen Hernández

INTRODUCCIÓN



Vista del Puerto de La Luz desde el muelle Santa Catalina, hacia la segunda mitad del Siglo xx. El Museo Canario.

LAS FUERZAS DE LA CONTEMPORANEIDAD 1900-1930: TRANSFORMACIÓN POLÍTICA, ECONÓMICA Y SOCIAL EN CANARIAS

Las tres primeras décadas del siglo veinte catalizaron en Canarias los procesos y manifestaciones de la modernidad que tardíamente marcaron el siglo diecinueve. El boom marítimo-comercial que resitúa a las Islas en el mapa internacional de las rutas intercontinentales con la consiguiente demanda e implantación de servicios, la revolución productiva que cambia la faz de los sistemas agrícolas tradicionales a favor de sendos nuevos monocultivos (plátano y tomate), la concentración de población en los centros urbanos y comarcales, el desarrollo del crédito local y de la economía internacional mediante las sucursales de bancos extranjeros en las dos capitales introducen hondos cambios y niveles de prosperidad que permitirán a la sociedad canaria capear sucesivas crisis de reestructuración interna y coyuntura exterior adversa. El multiculturalismo, inherente a la historia del archipiélago, florecerá en un cosmopolitismo que afectará a las artes plásticas, la arquitectura y la población, pues los matrimonios entre canarios y europeos se intensifican en Gran Canaria y Tenerife a partir de la década de 1880, regenerando el tejido social de la burguesía más avanzada.

La "nueva velocidad" del transporte marítimo supondrá, en general, la alineación de la creación artística y literaria de Canarias con los respectivos modelos continentales más el flujo relativamente rápido de ideas e ideologías y de todos sus productos (libros, estampas, fotografías, catálogos). Asimismo, esta "velocidad" que incrementará según se perfeccionan las máquinas marinas y su propulsión (suplantación del carbón vegetal por el petróleo en la producción de una energía mecánica más eficaz), abrirá las puertas a vivencias y carreras internacionales, sin olvidar a las "compañías" nacionales e internacionales de ópera, música y teatro, que tenderán a recalar en las capitales Canarias antes de proseguir la gira americana.

Las nuevas tecnologías del diecinueve incidirán sobre otra clase de "velocidad", esta vez, los ritmos y límites de horarios domésticos y productivos, flujos territoriales y sistemas de transporte. En 1893, canalizando un salto de agua de ciento dieciséis metros que moverá una turbina generadora, la Fábrica Electrón en el Barranco del Río de La



Puerto de Santa Cruz de Tenerife a inicios de la década de 1930.

Palma suministrará el primer fluido eléctrico a un circuito limitado de calles centrales y viviendas que irán paulatinamente contratando bujías a los precios estipulados por las sociedades inversoras. Le siguen a este esfuerzo fundador distintos conatos y servicios: Arucas (1895), Las Palmas de Gran Canaria (1899), Santa Cruz de Tenerife (1900). Se aprovecharán los sistemas autógenos de fábricas, la fuerza eólica y el agua para proveer de un incipiente alumbrado a villas y capitales. La electricidad inicia en esta década umbral su lenta transformación de la vida insular, aunque la belmontina, el petróleo y la vela seguirán vigentes durante tres cuartas partes del siglo veinte[1].

Las primeras fábricas o estaciones de generación eléctrica aglutinaron capitales extranjeros y locales. En Tenerife, serán belgas y después alemanes, en Gran Canaria ingleses y norteamericanos, en un patrón que refuerza la hegemonía de la inversión exterior frente a la modicidad de los capitales internos que, no obstante, son capaces ya de aparecer en el mercado y tener influencias. Similar situación se observará en el desarrollo de la banca y el crédito; el establecimiento de poderosas firmas foráneas no monopolizará el mercado ya que surgirán bancos autóctonos (la Banca Quetgles), y bancos nacionales que reforzarán las ofertas financieras (Banco de Crédito y Banco Hispano-Americano). La fundación de las Cajas de Ahorro, (Santa Cruz de Tenerife, 1911 y Las Palmas de Gran Canaria, 1913), iniciarán procesos de renta y previsión de un gran alcance social cohesivo y estructurante.

Manuel González Méndez, el artista más laureado e internacional del siglo diecinueve, es el adalid de esta "cohabitación cultural". Esto significa que Méndez podrá ser parisino y santacrucero a la vez, tener residencia en París y Santa Cruz de Tenerife, exponer regularmente en el *Salon*, celebrar una importante individual en la Galería *Georges Petit* y ejecutar trascendentes proyectos murales en su patria atlántica, como lo fueron el ciclo de pinturas históricas que ornan las paredes de El Parla-

[1] Ver *Historia de la electricidad en Canarias,* Ed. UNELCO, Santa Cruz de Tenerife, 1988. Podemos comprobar el desarrollo complejo, parcial y fragmentario de la producción de corriente eléctrica y su distribución: Villas como Arucas y La Orotava, y capitales como Santa Cruz de La Palma, se anticipan a la distribución de la electricidad en las dos capitales provinciales.



Retrato de Camilo Saint Saëns. Rafael Avellaneda. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

mento Canario en Santa Cruz de Tenerife o los cielos de El Salón Dorado de El Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria. El siglo diecinueve hace de Méndez un difusor pionero de la contemporaneidad en el sentido más completo, que implica la simultaneidad geográfica de la creación artística. Ser reconocido y cotizado, criticado favorablemente en casa y fuera de ella, ilustrar cuentos, novelas y revistas en ambos países, ser bilingüe y por tanto lector directo de dos ricas tradiciones literarias, enriquecerse de la cultura política liberal y progresista francesa y trasladarla civilizadamente a su vida y a sus compatriotas tinerfeños y palmeros.

El anverso del caso Méndez, o sea el reflejo continental-canario, es sin duda el largo y correspondido romance insular de Camille Saint-Saëns, genial compositor y maestro que durante el último tercio del diecinueve e inicios del veinte realiza estancias en las Islas. Saint-Saëns, retratado con todo honor y pompa por Méndez en 1900, y unos años después por Rafael Larena-Avellaneda, (versión que se acerca mucho más a la esencia bohemia y creadora del hombre), sintetiza su experiencia atlántica en una serie de composiciones que, a su vez, reflejan lazos de amistad y afinidad con músicos canarios. Además del famoso violinista y virtuoso José Larena-Avellaneda, el pianista se relaciona con la destacada profesora e intérprete grancanaria, Fermina Henríquez de Lleó y con la pianista Candelaria Navarro Sigala. A estas dos amigas, a quienes escuchaba atentamente tocar, les dedicará respectivamente un estudio, *Las campanas de Las Palmas* y un vals, *Vals Canariote*. Este binomio intercultural Méndez-Saint-Saëns simboliza la modernidad artística y la relación contemporánea canario-europea. Una anécdota narrada por Saint-Saëns muestra, por otra parte, la imparable tecnologización de las Islas: un amigo grancanario graba una interpretación propia usando un fonógrafo de calidad. Al escucharse a sí mismo, el maestro hace un importante reajuste técnico de ejecución que comentará con entusiasmo. Esta debe ser la primera grabación importante realizada en suelo isleño[2].

Si a lo largo del siglo diecinueve, el *grand tour* europeo y el perfeccionamiento académico fueron posibilidades abiertas a un núcleo restringido de canarios, (aquellos con rentas apropiadas o importantes, Manuel Ponce de León, Nicolás Massieu y Falcón, Nicolás Massieu y Matos), desde 1890 hasta 1930 el acceso a la formación superior, libre o reglada (instituciones oficiales y academias libres de reconocida solvencia), se triplicará. En ello intervendrá, por supuesto, la renovada conciencia de la administración local, que empezará a poner en marcha proyectos modestos de becas y ayudas a los jóvenes creadores sobresalientes. Veremos más adelante que en el caso canario, comercio y modernidad irán de la mano, expandiendo las circunstancias de la interculturalidad. Señeros artistas, escritores, músicos y políticos (Néstor de la Torre Comminges, Néstor Martín Fernández de la Torre, Juan Márquez, Juan Guillermo Rodríguez Báez[3], Juan Rodríguez Doreste), penetrarán en Francia, Alemania, Inglaterra e Italia gracias a las redes comerciales creadas por los negocios familiares de exportación-importación. En el plano regional e insular, la enseñanza de las artes se estabilizará en

[2] "La creación musical en Canarias en el siglo XX", de Lothar Siemens Hernández, Separata de *Canarias siglo XX*. EDIRCA, 1983, Las Palmas de Gran Canaria.

[3] Ver para los detalles de la infancia parisina de Juan Guillermo y las características de la empresa familiar *Vida y obra del pintor Juan Guillermo*. Eds. Mancomunidad de Cabildo de Las Palmas, 1982.



Asamblea prodivisión de la provincia, convocada por el alcalde de Las Palmas el 19 de febrero de 1921. El Museo Canario.

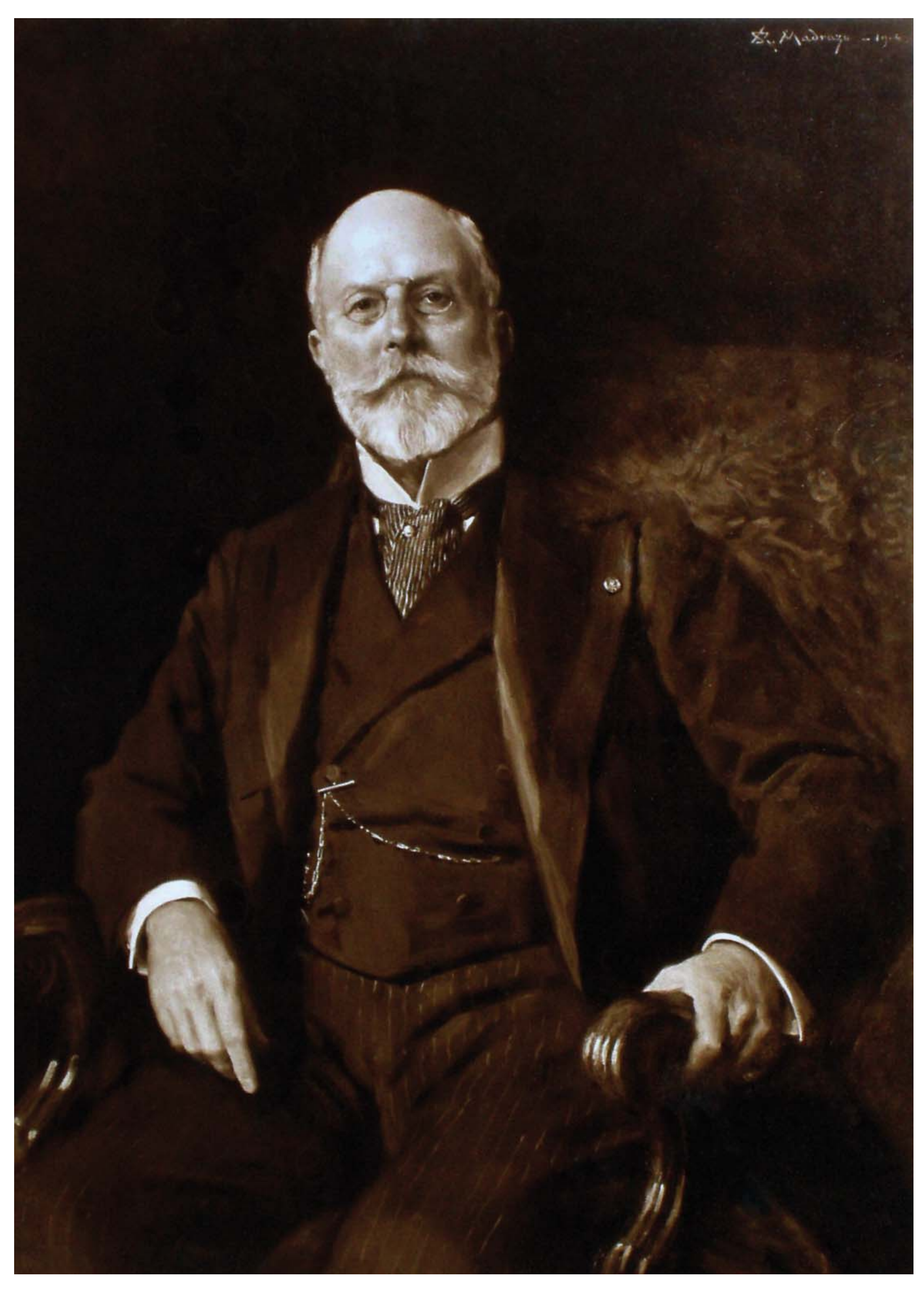
la consolidación de los centros públicos y semipúblicos ya inaugurados en el siglo diecinueve, y contará con la experiencia del magisterio privado que protagonizarán artistas de renombre como Eliseu Meifrén i Roig. La oferta de academias privadas y nuevos centros oficiales que se suman a los ya creados, reforzarán la posibilidad del perfeccionamiento personalizado[4].

Mientras la dimensión cultural de una región crece espontáneamente sobre esta matriz de intercambios selectivos y avanzados, en términos políticos y administrativos, las Islas debaten cuestiones fundamentales para su futuro: la división de Canarias en dos provincias, que se consumará en 1927, la forma de la administración insular, que se concretará en la fórmula de los Cabildos Insulares y la irrupción en el arcaizante escenario decimonónico del sufragio universal y las ideologías obreras, republicanas y libertarias que, por supuesto, tendrán reflejo estético e intelectual en las revistas culturales de esta época, suma de nuevas tendencias del pensamiento y orientaciones estéticas. Revisaremos algunas de las principales: *Gente Nueva* (1899-1901), *La Atlántida* (1901), *Florilegio* (1905-1915), *Castalia* (1917), y *Hésperides* (1927-1929).

REORGANIZACIÓN ADMINISTRATIVA Y PLURALIDAD POLÍTICA

En las postreras décadas del diecinueve dos partidos y una figura caracterizan la vida, las formas del diálogo y la gestión política con Madrid. Fernando de León y Castillo, y su Partido Liberal, dominante en

[4] En *Memorias de un hijo del siglo*, Juan Rodríguez Doreste, eds. La Caja de Canarias, 1988.



Retrato de Fernando de León y Castillo. Federico de Madrazo. Casa Museo León y Castillo. Telde. Cabildo de Gran Canaria.

las Canarias Orientales, y el complejo Partido Conservador que concentra la fuerza política de las Islas Occidentales. El "arquitecto" de la estabilidad, el promotor del consenso, es León y Castillo, que entre sus filas y como miembros del Partido Liberal acepta a republicanos progresistas, posibilistas, conservadores y liberales. No se imponen idearios fijos ni normas estrictas. El llamado leonismo es un frente más que un partido, y en esta estructura fluida radicará su adaptabilidad y éxito. El excelente currículo del Jefe Liberal (diputado, senador, Ministro de Ultramar, Ministro de Gobernación y finalmente Embajador de España en Francia —este último cargo positivo para el mecenazgo artístico—), lo convierten en el mejor de los representantes de los intereses canarios ante el Estado. Pragmático convencido y buen estratega, León y Castillo es aceptado también por los dirigentes tinerfeños como defensor de la Provincia, que entonces es única. Su mantenimiento de un *status quo* regional y la adherencia a la unicidad provincial garantizan su rol preeminente de gran árbitro y mediador, privilegiada posición que se resquebraja ante la dinámica imparable de la separación[5].

El espectacular boom económico del Puerto de La Luz y los consecuentes índices más acelerados de progreso en Gran Canaria alientan la rivalidad interinsular. Las élites tinerfeñas empiezan a desconfiar de León y Castillo y sus propios correligionarios, además de otras voces políticas y críticas, reclaman mayor protagonismo en función de los hechos y efectos reales. Las tensiones comienzan a desbordar el equilibrio leonista en 1893, cuando un grupo de representantes grancanarios al Senado son abucheados y agredidos en Santa Cruz de Tenerife. La resistencia de León y Castillo a la división entrañará la fractura del Partido Liberal.

El pleito insular surge virulento e implacable, manifestándose en ambas capitales, recrudecido y alimentado por la prensa, los semanarios y ciertas revistas satíricas. Tal es la situación que "el problema canario" suscitará debates y dará lugar a comisiones informativas en Madrid a partir de 1906. Se desata así una dialéctica que a pesar de la inevitable confrontación y crispación de las relaciones capitalinas fomentará una filosofía política de representación equitativa, visión plural e integradora de las Islas periféricas o menores en las estrategias y decisiones de las Islas capitalinas. Uno de los artífices de esta nueva praxis política es el majorero Manuel Velázquez Cabrera y su *Plebiscito de las Islas Menores*; otro el palmero Pedro Pérez Díaz que escribe el ensayo-propuesta *El problema canario*. En 1912, tras haber abierto Canalejas un periodo de consulta, se promueve la Ley de Administración de Canarias, que manteniendo la unidad provincial establece un cabildo en cada una de las siete Islas y reestructura las circunscripciones electorales de modo que cada isla contará con presencia y voz en las Cortes.

Este panorama de diatribas intersulares, no se debe distorsionar y negativizar en demasía, ya que la realidad local cultural jamás se radicalizará excesivamente. La *alta cultura*, liberal y progresista, trenzará sólidos lazos de afinidad artística entre literatos y artistas de Tenerife y Gran Canaria, hecho que se plasma en la fluidez y "movilidad" de los

[5] Ver cap. IX, "Restauración, ruptura del consenso y crisis del sistema político, 1890-1936", Sergio Millares Cantero y José Alcaráz Abellán, en *Historia de Canarias*, editor Antonio de Béthencourt Massieu, Eds del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.

críticos e ilustradores de las revistas modernas del archipiélago. El pleito insular generará una corriente caricaturesca y satírica nada desdeñable que, al margen de ciertos estudios señalados, aún aguarda el análisis sistemático[6].

Estas revistas trascienden las tensiones y los peligros del divisionismo radical, y cohesionan un espacio de progreso intelectual pancanario, sin exigir a priori cuotas o favores políticos. Durante los años veinte, poetas, escritores y pintores de Tenerife y Gran Canaria serán revisados y homenajeados en sus páginas soslayando los estrechos fanatismos del pleito insular. Resulta pues imposible disociar un evento tan fundamental para la vanguardia artística de las Islas como lo será la *Exposición Surrealista* de 1935, la persona y las iniciativas editoriales de Eduardo Westerdhal (*Gaceta de Arte*), de la tolerancia y pujanza de las publicaciones culturales entre 1899 y 1929.

La fractura del leonismo en la primera década del siglo veinte coincide con el influjo de ideologías renovadoras. En Gran Canaria, José Franchy Roca, editor y político, funda en 1903 el Partido Republicano Federal, y dirige el periódico progresista *España* (que dedicará constantes noticias a la situación de la enseñanza de las artes y la política cultural local). El Republicanismo en Tenerife mirará hacia la figura de Alejandro Lerroux, fundándose la Unión Republicana en 1908. Los primeros Sindicatos Obreros no tardarán en implantarse en ambas Islas a partir de 1914, y en 1917-1918 se inaugurará la sede del Partido Socialista Obrero Español en Las Palmas de Gran Canaria, fecha en que muere Fernando de León y Castillo. El posicionamiento político y la clara asunción de compromisos ideológicos de los creadores canarios a lo largo del diecinueve, se define y aquilata en el umbral del nuevo siglo, y se expresará en la orientación realista de Francisco Suárez León y otros partícipes de esta estética, en el liberalismo progresista de la Escuela Luján Pérez (fundada también en 1918, con mecenazgo local y extranjero), y posteriormente en el credo social comprometido del Nuevo Realismo que abanderarán los profesores de este centro y sus alumnos durante la década de 1930. Más extremas aún serán las posiciones de la *Facción Surrealista Canaria.*

CRISIS Y EUFORIA ECONÓMICA

Los datos brutos de la expansión económica entre 1900 y 1930 no dejan lugar a dudas sobre la definitiva modernización de las Islas. Mientras el monocultivo azucarero baja a mínimos (se dejan de cultivar 770 hectáreas), y los cereales entran en grave crisis, el auge del plátano y el tomate, como ya se ha comentado, duplican las superficies de cultivo. La capacidad de embalse de agua se cuadruplica a razón de esta agricultura intensiva, destinada en principio al mercado inglés, (43.191 toneladas en 1905 y 70.350 toneladas en 1914). El fenómeno de la concentración urbana más las "remesas" enviadas desde Cuba, palian el paro del sector primario, (en 1917 estas divisas ascienden a 24,2 millones de

[6] Ver cap. VIII, "La formación de una sociedad de clases", Miguel Suárez Bosa, en *Historia de Canarias*, editor Antonio de Béthencourt Massieu, Eds del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.

pesetas, o sea, entorno al ochenta por ciento de la renta agrícola general). Las poblaciones estables de Gran Canaria y Tenerife, prácticamente se duplican [de 127.471 habitantes en 1900 a 216.853 en 1930 (Gran Canaria), y de 138.008 en 1900 a 218.877 en 1930, (Tenerife)], pues mejoran los salarios, (por ejemplo los jornales suben de 1,23-1,30 pesetas en 1900 a 2.5-3.0 pesetas en 1910), y las condiciones socio-sanitarias de las ciudades y sus periferias[7].

Canarias recibe los beneficios de una incipiente economía terciaria, demanda que en gran medida responde a las empresas y grupos foráneos que se establecen en el territorio. Además el turismo de ocio y salud, identifica la mejorada lejanía de las Islas y su clima ideal, científicamente analizado y medido en las veinte ediciones de la Guía de Sammler Brown, como uno de los mejores a escala mundial. Entre 1890 y 1920 se construirá la primera generación de grandes hoteles en Gran Canaria y Tenerife que desempeñarán un papel preponderante en el proceso de la multiculturalidad, siendo foros de espectáculos y avances tecnológicos[8].



Aspecto original del *Hotel Santa Catalina*, *The Grand Canary Island Company Limited*, inaugurado en 1890, y su ajardinamiento inicial, a partir de los planos del arquitecto inglés James Maclaren. El Museo Canario.

ARTE, SOCIEDAD Y COSMOPOLITISMO

La histórica apertura de Canarias hacia lo foráneo y los extranjeros, que podemos contrastar con periodos y focos de endogamia social, se acrecienta en las décadas iniciales del nuevo siglo. Las elites isleñas e insulares se encuentran y conocen en determinados espacios y ambientes. Los matrimonios entre jóvenes canarios y europeos dan lugar a una renovación del tejido generacional y a grupos que sintetizan y aúnan influencias: anglo-canarios, franco-canarios y germano-canarios especialmente. El cosmopolitismo se producirá fluida y constantemente, aún durante la inhibición de la Gran Guerra, en los hoteles palaciegos, como el Hotel Metropole y el Santa Catalina, el *British Club*, el Club de Golf de Bandama (el decano de España), el Hotel Quisisana o el Gran Hotel Taoro. Este último será el primero equipado con fluido eléctrico, y sus dimensiones y lujo lo convierten, junto al famoso Reid's Hotel de Madeira en uno de los grandes complejos hoteleros del Atlántico Medio.

Durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la sociedad canaria se pronuncia a favor de uno u otro bando, pro-alemán o pro-aliado. Esta toma de posiciones llega al punto de inspirar poemas a Tomás Morales[9] y Domingo Rivero[10] que evocan en su lírica el estilo y emoción de los poetas británicos de la Gran Guerra (Siegfried Sassoon y Wilfred Owen). La información que se maneja sobre el desarrollo de las campañas bélicas en el continente es mucho más extensa de la que proporcionan las crónicas de *La Esfera* a la sociedad española. A los puertos canarios y por tanto a sus hoteles y clubes llega el *Times* y el *Illustrated London News*, y Néstor Martín Fernández de la Torre se abona a principios de 1920 a la prestigiosa revista *The Studio*, que le mantiene al tanto de las exposiciones de la Whitechapel, Burton y Graffton Galleries, y

[7] Para un análisis macroeconómico detallado, ver el cap. VII, "La economía contemporánea", de Antonio M. Macías Hernández y José A. Rodríguez Martín, en *Historia de Canarias*, editor Antonio de Béthencourt Massieu, Eds del Cabildo Insular, 1995.

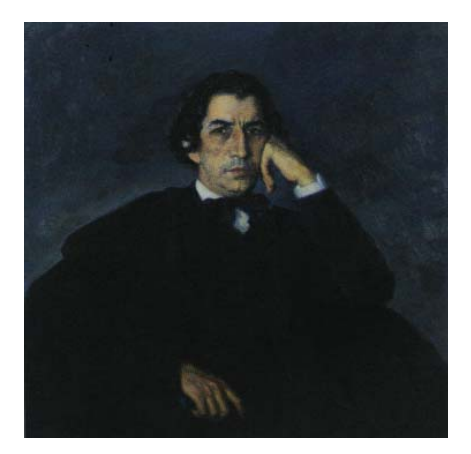
[8] Ver *Madeira, Islas Canarias y Azores*, A. Sammler Brown, (11ª edición, 1919), de Isabel Pascua Febles y Sonia C. Bravo Utrera, en Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000.

[9] "Britania Máxima", en *Las Rosas de Hércules*, Tomás Morales, editor Sebastián de la Nuez, eds. Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1990, en Biblioteca Básica Canaria, nº 22. Este poema, publicado en la revista parisina *Mundial Magazine*, expresa sentimientos y actitudes hacia la cultura inglesa que refleja el partidismo pro-británico en Canarias en la época de la Gran Guerra.

[10] Ver *En el dolor humano: poesía completa de Domingo Rivero*, ed. revisada y ampliada de Eugenio Padorno, eds Ayuntamiento de Arucas, 2008.



Hotel Quisisana. Santa Cruz de Tenerife.



Retrato del pianista Rafael Romero Spínola. Nicolás Massieu y Matos. 1934. Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria.

de las últimas tendencias del simbolismo nórdico. Este intenso cosmopolitismo alcanza su más brillante expresión literaria en la novela de Alonso Quesada, *Las Inquietudes del Hall* (1922), dinámica y desengañada reflexión sobre la convivencia entre culturas contrapuestas, ensayo de percepción sobre personajes que se comportan inexplicablemente a los ojos del observador insular. No obstante la ambivalente actitud de Quesada hacia los británicos, estos encuentran en Gran Canaria y Tenerife una importante tolerancia a sus costumbres y creencias, hecho que se evidencia en la construcción de iglesias anglicanas en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, y en el Cementerio Inglés en las laderas del barrio palmense de San José[11].

Los grandes hoteles, además de estrenar la electricidad, albergarán algunos conciertos sobresalientes y "audiciones mecánicas". En 1906 El Metropole presenta el excelente gramófono de don Miguel Padilla. Se oye pues públicamente por primera vez la voz de tenores y sopranos internacionales grabada en disco de pasta dura. La organización de la enseñanza musical y la programación de conciertos que ahondan en repertorios más serios (distanciándose del modelo concierto-espectáculo del diecinueve), se nutrirá del acendrado cosmopolitismo de los profesionales canarios y nacionales que signan la vida musical de las Islas. Servirán a la vez como espacios expositivos y sedes de eventos artísticos. Francisco Bonnín Guerín vende sus acuarelas en el Hotel Taoro y en 1924 se le tributa un homenaje en el Quisisana[12].

Néstor de la Torre Comminges, que triunfó en el Norte de Italia, promueve desinteresadamente programas y recitales; Miguel Feria, tenor tinerfeño, brinda su participación en actos musicales; José Larena-Avellaneda y su cuarteto varían y modernizan tardíos contenidos neo-clásicos y románticos, mientras el pianista Rafael Romero Spínola introduce la música europea más avanzada. El 5 de abril de 1902 el compositor Andrés García de la Torre estrena en Santa Cruz de Tenerife su aclamada ópera *Rosella* (estreno absoluto en Milán en1899). Impulsa este estreno el prestigioso maestro Ricardo Sendra, que insuflará vida a la Orquesta de Santa Cruz de Tenerife. En esa misma década se oirá también su zarzuela *Ángela*, una de varias compuestas por canarios que integran una escuela regional del género chico. Bernardino Valle realizará una labor fundamental de cohesión en la música canaria, siendo profesor, protector de músicos (entre ellos José Hernández Sánchez, prolífico compositor menor, cuyo *Hommage* fúnebre se interpreta durante las exequias del Rey de Grecia) y titular de la Orquesta Filarmónica. Asimismo, el pianista y compositor Juan Reyes Armas y José Crosa (pintor, ilustrador de *Gente Nueva* y escritor), fortalecerán la música en Tenerife. En la década de los veinte, un pintor melómano, Francisco Bonnín, funda con veinticinco miembros la Orquesta del Círculo de Bellas Artes, que se consolidará en 1928 como Orquesta de Cámara de esta institución. A este panorama en desarrollo de las programaciones propias debemos añadir el paso por ambas capitales de las compañías en gira hacia América, (tanto del Norte como del Sur), que al recalar en los puertos canarios presentan la actualidad escénica y musical con relativa rapidez[13].

[11] *Las inquietudes del hall,* de Alonso Quesada, (1922), primera edición de Lázaro Santana, Imprenta Pérez Galdós, 1975.

[12] Ver el esquema biográfico de la vida y obra del pintor en *Francisco Bonnín*, Biblioteca de Artistas Canarios nº 17, de Carmen González Cossío, eds. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1993.

[13] Ver *La creación musical en Canarias, op. cit.* Lothar Siemens Hernández.



Sacrificio de Jacinto Benavente, 1913, en el Teatro Pérez Galdós.

El arte y el teatro aunaran esfuerzos a su vez con una pujanza inédita. El grupo de *Los Doce* que dirigen los infatigables hermanos Millares Torres y cuyo actor principal es Sebastián Suárez León (hermano del pintor y asiduo colaborador de la revista *Florilegio*), pone en escena obras internacionales que difunde la dramaturgia parnaso-simbolista y los éxitos del teatro español. La colaboración de Néstor como escenógrafo será vital para la buena acogida de *Interior*, de Maeterlinck, (Teatro Pérez Galdós, 1907), *Pascua de Resurrección,* con música del Maestro Valle, (Teatrillo de los Hermanos Millares, 1908) o *Sacrificios* de Jacinto Benavente, (Teatro Pérez Galdós, 1913). La fotografía conservada de esta escenografía muestra el gusto sintetista *art-nouveau* del pintor en que lucen obras propias como *Posesión* (1913), *Oriente* (1913) y *Joselito* (1913).

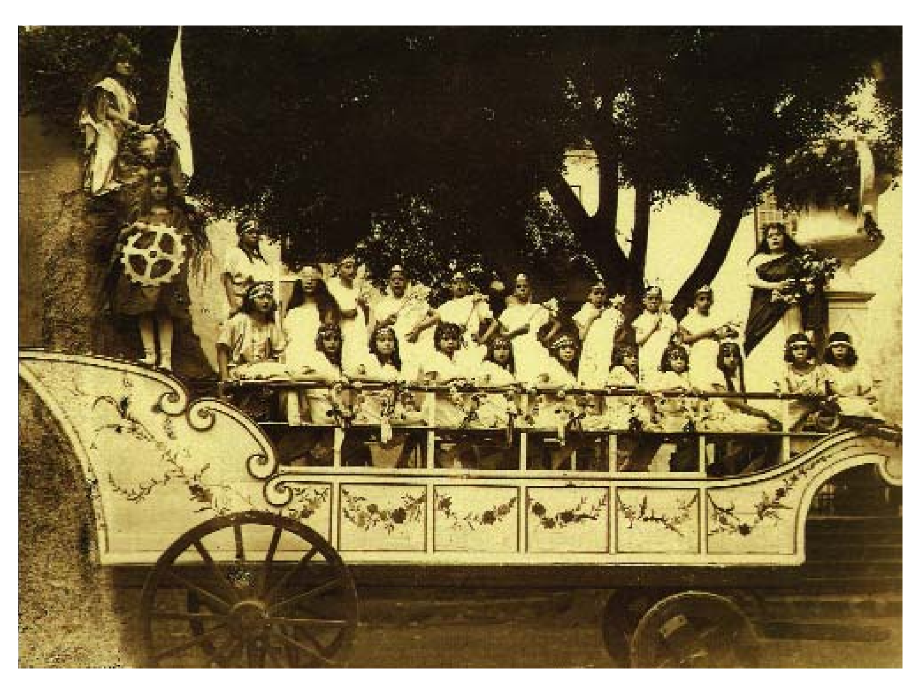
Otro producto cultural que reúne a distintos creadores es el estreno de la pieza dramática de Tomás Morales *La Cena de Betania* (Teatro Pérez Galdós, 1910). Los decorados de escena tomaron esta vez la forma de grandes lienzos pintados por Nicolás Massieu y Matos (con la participación de José Hurtado de Mendoza), representado con naturalismo pos-impresionista arboledas y arquitecturas hebreas.

Las fiestas temáticas y alegóricas, las decoraciones de fachadas, los templetes efímeros, se impregnarán de los modos y maneras simbolistas, *art nouveau* y *art déco*, y en la década postrera del diecinueve manifestarán una estética *belle époque* que señala los inicios del modernismo en Canarias. Las fiestas, cabalgatas y eventos lúdicos comprenden ambiciosos proyectos artísticos que se realizan artesanalmente. Una de estas puestas en escenas *belle époque,* se celebró en 1897, cuando Bonnín decoró la fachada entera más las ventanas, (éstas con bellas transparencias que las cubrían), del edificio de la Filarmónica Santa Cecilia en Santa Cruz de Tenerife.

Néstor, a raíz de una petición de la Sociedad El Recreo en 1906, decora el antiguo Teatro Pérez Galdós, para ambientar lujosa y exóticamente en sus dependencias los bailes de Carnaval. El factor más impresionante lo constituyen las trescientas mariposas pintadas a mano: *Toda la delantera de los palcos con grandes haces de trigo, amapolas y margaritas. Un gran paraguas japonés pende del techo con multitud de mariposas alre-*



Representación de *La Cena de Betania*, Teatro Pérez Galdós, 1910.



Carroza infantil y alegórica. Fiestas lustrales de La Palma. Ca. 1915.

dedor. La vara de la sombrilla termina en un arco de mil bujías[14]. Fastuosa y desbordante, fiel al credo del *art pour l'art* que siempre practicó, fue asimismo la Fiesta de Navidades que coreografió y dirigió para el Nuevo Club de Las Palmas de Gran Canaria en 1918, fiesta benéfica destinada a paliar el hambre y miseria de los niños más pobres del Puerto de La Luz (que acusaba la crisis de la Gran Guerra, como toda Canarias), en la que desfilaron setenta personas ante un aforo de otras mil quinientas en el Hotel Metropole. Dos años más tarde, el Ateneo de La Laguna celebra "La Fiesta del Atlante", en homenaje al poeta Tomás Morales, a la cual asiste Pedro de Guezala que tiene un ejemplar autografiado de *Las Rosas de Hércules*. En la primera década del siglo, las Fiestas Lustrales de La Palma, acusan en sus espectaculares carrozas, la impronta *art nouveau*, engendrando asombrosos *carros navales* de beldades juveniles ataviadas a la usanza neo-griega, sensibilidad finisecular que penetró en el modernismo y que también inmortalizaría el joven fotógrafo Adalberto Benítez en la década de 1910, (*Fiesta griega en los Jardines de Camacho*, ca. 1918)[15].

Esta inaudita "transparencia" fotográfica de la mujer acelera la estética de la *Nueva Eva* e implica, en un grado muy moderado, un respeto hacia la emancipación femenina. Las sonadas revoluciones de Paul Poiret y Coco Channel, que liberan el cuerpo del corsé, las enaguas y las faldas largas, recodifican la moda femenina al margen del proyecto sufragista. En Canarias la emancipación estética de la mujer jalonará las principales revistas, hasta culminar en la larga serie de *Hésperides,* "Nuestras Bellezas Canarias".

La última y más trascendente innovación artística del diecinueve se presenta formalmente un mes de 1897 en Santa Cruz de Tenerife. El

[14] Para la exposición de la cronología de decoraciones efímeras y escenografías realizadas por Néstor Martín Fernández de la Torre entre 1900 y 1930, ver *Néstor y el Mundo del Teatro*, de Pedro Almeida Cabrera, eds. Museo Néstor, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

[15] Ver *Modos Modernistas: la cultura del Modernismo en Canarias, 1900-1925*, VV. AA, eds Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canaria, Museo Néstor, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria y CajaCanarias, p. 215.

palmero Miguel Brito hace una demostración práctica del Kinetoscopio de Edison y de un fonógrafo. Al año, el mismo empresario, en la planta baja del Círculo Mercantil de la capital tinerfeña, acciona el Cinematógrafo de Lumière. Desarrolla, para amenizar los breves metrajes filmados por la parisina Gaumont, un programa que incluye al sexteto de Diego Crosa, estableciendo una relación entre música y cine que se prolongará hasta finales de la década de 1920.

San Cristóbal de La Laguna se convertirá durante la Primera Guerra Mundial en una de las sedes constantes y prestigiosas de la exhibición cinematográfica. El Teatro Leal, regalo del prócer y filántropo Antonio Leal Martín, decorado su interior con lienzos de Manuel López Ruiz, Juan Botas y Ghirlanda y Manuel Verdugo, ofrecerá al público lagunero los clásicos mudos de autores franceses y algunos de los grandes filmes de la República Weimar (obras de Fritz Lang, entre otros)[16].



Teatro Leal de La Laguna.

[16] Encontramos la cronología exacta de la presentación de los primeros aparatos de proyección, con detalle de sus sesiones y programaciones en *El espectáculo cinematográfico en La Laguna. Desde sus inicios hasta la Guerra Civil*, de Enrique Ramírez Guedes, Eds. Concejalía de Cultura y Patrimonio Histórico, Ayuntamiento de La Laguna, 2002.

PINTURA, ILUSTRACIÓN E IMAGEN EN CANARIAS: 1900-1929

PREMODERNISMO Y SIGNOS *BELLE ÉPOQUE*

Al denominado *fin de siglo*, época entre 1880 y 1900, le sucede un breve periodo cultural que abarca la primera década o década y media del siglo veinte. La *belle époque* es una acotación temporal que responde a una imagen positivista y nostálgica de la Historia, a la cual pone fin el inicio de la Gran Guerra en 1914. Coincide en primer lugar, con el auge de las vanguardias clásicas, el cubismo, el suprematismo y el futurismo, y también con el florecimiento del "último estilo internacional", el *art nouveau* o modernismo[17].

París es el principal centro y referencia de la *belle époque* ya que es en esta capital que las conductas, las artes y el comercio se combinan en un estilo vital que será recordado como un periodo dorado de libertades individuales. Sus manifestaciones, a la vez elitistas y populares, se materializan en centros de ocio y en el teatro. El *café-concert*, o café-concierto, donde por una consumición de pago obligado el cliente podía oír a un cantante, ver a un cómico, o bailar; el *Music-Hall* cuya máxima expresión se concentró en dos teatros famosos, el *Moulin Rouge* y *Les Folies-Bergères*, el *café-chantant*, (idéntico al café-concierto salvo que a veces se convertía en foco de bohemia), representan su dimensión más lúdica. En la escena se aquilatan formas populares, como el melodrama y el *vaudeville*, y también transgresoras comedias eróticas. El teatro parisino sintetiza espectáculos, una comedia corta, una actuación cómica, una cantante, un recitador, creando así las *variétés* o el desfile de variedades. El teatro de vanguardia, en una rara democratización, compartirá los mismos escenarios. Las obras de Strindberg, Jarry y sobre todo Maeterlinck se estrenan y permanecen en cartel pocos días, suscitando airadas críticas. La electricidad aún no alumbra el universo teatral que recurre a los fosforescentes efectos del óxido de calcio o luz de calcio.

La estética de la *belle époque* es una premanifestación del modernismo, que se expresa como imagen social y gusto refinado. Inestable y transicional, finiquita la tradición gráfica del diecinueve, en una exacerbación que el *art nouveau* simplificará e internacionalizará. Si bien la cultura del simbolismo es muy tardía en Canarias, rebasando ampliamente la cronología continental, la *belle époque* y el premodernismo ofrecen una sorprendente alineación temporal con el modelo francés[18].

[17] "Prélude à la belle époque" VV.AA., en *Le roman vrai de la IIIe République*, editor Gilbert Guilleminault, Éditions Denoël, París, 1995.

[18] Ver "Ecos de la *belle époque* en Canarias", de Jonathan Allen, en *Moralia. Revista de Estudios Modernistas,* nº2, eds Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canaria, 2003.

Entre 1897 y 1911 encontramos en la prolífica producción del pintor y acuarelista Francisco Bonnín Guerín, (Santa Cruz de Tenerife 1874-Santa Cruz de Tenerife 1963), distintas imágenes pictóricas que reflejan la estética *belle époque*, bien por mimesis de modas y estilos o por codificación consciente. El polo más popular de estas obras se cifra en las decoraciones efímeras con que cubre en 1897 la fachada y ventanas del edificio santacrucero de la Filarmónica Santa Cecilia. Decoración, pero esta vez perecedera, es el cielo que pinta en 1908 para una de las habitaciones de la casa de sus primos en Puerto de la Cruz, (Tenerife). De grandes dimensiones, y enmarcado en vértices y laterales por medallones plenamente modernistas, nos atrae hacia una atmósfera poblada de querubines que portan enormes jarrones florales y hermosas jóvenes semi-desnudas, que giran en un correcto trampantojo. Ligeras y largas guirnaldas entrelazan a los personajes danzantes y la imagen se apoya en una paleta muy "teatral", en gama de verdes, rosas y azules apastelados, en un cromatismo que alude al modo neo-galante del *art nouveau*. El *Retrato de Carolina Pizarroso*, actualmente en la Colección del Cabildo de Tenerife, es un documento de estilismo *belle époque*, que transparenta el aspecto aún decimonónico de la alta costura femenina, cuyos modelos franceses eran estudiados y publicitados por las costureras canarias en la prensa local. Los inicios académicos del pintor y escultor realista Francisco Suárez León en Las Palmas de Gran Canaria, muestran en similar mimesis de estilos, la imagen de la moda *belle époque*. Se advierte al retratar a su prometida en 1897, (*Retrato de María de la Soledad Moreno Benítez*), y en el busto esculpido que dedica a su profesor Rafael Bello[19].

En el umbral de 1900, la práctica del retrato en las Islas Canarias y los proyectos de decoración mural revelan en diversos casos claros signos premodernistas y aproximaciones a la estética *belle époque*. El joven pintor gaditano Manuel López Ruiz, recién afincado en Santa Cruz de Tenerife, oferta sus servicios de retratista en la última página de *Gente Nueva*. En sus imágenes femeninas, López Ruiz enfatiza el glamour "entresiglos", fenómeno complejo que en Europa jalonará la cultura del retrato "entreguerras", (1918-1939), el denominado *glamour portrait*, y también el Nuevo Realismo más clasicizante, (Pedro de Guezala), y el pos-simbolismo tardío, (Néstor Martín Fernández de la Torre). El *Retrato de Doña Francisca Trinidad Delgado y O'Shee, Marquesa viuda de La Florida*, pintado entre 1899-1900, es un icono aristocrático en que los referentes históricos y el sobrio glamour de la gran señora coexisten.

A los quince años, el precoz y genial Néstor pinta en Madrid, (siendo Hidalgo de Caviedes el pintor su mentor) el *Retrato de una niña,* (1902). Esbelta y casi fusiforme, la niña aparece ataviada como una gran dama de la *belle époque*, luciendo una destellante capa blanca. La sorpresiva ritmicidad de la pincelada, que refuerza el exuberante ramo de flores, el empaste expresivo y la degradación tonal oscura, nos hacen



Cielo pintado por Francisco Bonnín. Puerto de la Cruz. Tenerife. Colección privada.



Retrato de niña. Néstor Martín Fernández de la Torre. 1902. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.

[19] Ver *Francisco Suárez León. Pintor de la Realidad*, de Jonathan Allen, eds. Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria, 2003, p. 57.



Retrato de Doña Francisca Trinidad Delgado y O´Shee, Marquesa viuda de Florida. Manuel López Ruiz. Ca. 1900. Cabildo de Tenerife. Museo de Historia de Tenerife.

recordar la obra de Boldini y Sargent, a quien Néstor siempre admirará. Aunque se trate de un retrato madrileño, su valor como exponente del glamour "entresiglos", hacen de él una pieza importante para la reconstrucción histórico-artística de estos años. En él, Néstor, sobre todo responde a una impronta estética. Harto diferente en sentido y técnica es *Mi Madre* (1907), retrato personal con marcado acento teatral, casi vodevilesco a lo Toulouse-Lautrec, en que la señora madre posa de espaldas con gigantesco sombrero emplumado y blusón de ampulosas mangas y lencería negra. Un análisis cronológico de sus valiosos cuadernos de dibujo conservados en el Museo Néstor (1900-1909), nos brinda el testimonio directo de una sensibilidad epocal que surca este primer periodo madrileño y las estancias grancanarias. Damas dignas del *Music-Hall*, que desembocan en espléndidos prototipos de moda como *Boceto para traje de señora con pamela* (1915), rabiosamente *belle époque*, o *Boceto para traje de señora con sombrero de copa*, arranque tardosimbolista y modernista rococó de una dama que parece ascender por la escalinata del futuro Teatro Pérez Galdós.



Boceto para traje de señora con sombrero de copa. Néstor Martín Fernández de la Torre. Ca. 1915. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.

Rafael Larena-Avellaneda y Rodríguez, (Las Palmas de Gran Canaria, 1873), fue miembro del Cuarteto Avellaneda, edil municipal y pintor. Su presencia en la cultura del novecientos de Gran Canaria es considerable, ya que como Néstor, Alonso Quesada y Tomás Morales pertenece a la generación modernista. Vivirá intensamente el credo "del arte por el arte" y como no, participará en la bohemia artística de la cual será señalado y activo representante.



En el Club Náutico. Rafael de Avellaneda. Ca. 1900- 1905. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

Alumno del realista y posimpresionista Nicolás Massieu y Falcón en el Colegio de San Agustín, y "discípulo" de Eliseu Meifrén i Roig durante su estancia en la isla (1899-1901), Avellaneda asiste con Néstor y Tomás Morales a los estrenos del vanguardista grupo de *Los Doce*, fundado en 1902. La vinculación con el teatro se estrecha en su caso, pues su familia es empresaria de la escena y propietaria del antiguo Teatro-Cine Avellaneda, donde la "revista" o desfile de variedades alcanzará su máxima expresión. Conocerá todos los entresijos del mundillo cultural, los cafés en torno al Puente de Palo y el viejo Teatro Pérez Galdós. Rafael de Avellaneda es un artista ecléctico que con talento espontáneo y escasa formación aborda toda clase de géneros. Esta diversidad temática se constata al vislumbrar los contenidos pictóricos que tapizan las paredes de su estudio. La pintura religiosa rivaliza con el paisaje rural y marino y el retrato realista de tipos rurales. Es una fotografía superviviente, la que nos permite realizar tal afirmación, imagen real que podemos yuxtaponer a la imagen igualmente real del *estudio del pintor* que pinta en fecha paralela Pedro Tárquis de Soria[20].

En el cómputo de la imagen cultural del novecientos y como manifestación de la *belle époque* canaria, debemos anotar sendas obras de Avellaneda, ambas de signo glamoroso, una pública y social, la otra íntima y privada. La primera es un medio formato de indudable valor documental, aunque de mérito pictórico relativo. Se trata de su instantánea realista del antiguo Club Náutico de Las Palmas de Gran Canaria, aquel elegante palafito que colindó con las

[20] Ver *La pintura del siglo XIX en las colecciones canarias. Los cimientos de la modernidad.* VV.AA, catálogo de exposición, Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria y CajaCanarias, 2000. La imagen nos muestra a Nicolás de la Oliva Blardony pintando, en un óleo de Pedro Tarquis de Soria, (ca. 1900), p. 188.



Desnudo femenino ante el espejo. Rafael de Avellaneda. Ca. 1900-1905. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.



Detalle de cielo pintado. Rafael de Avellaneda. Ca. 1900. Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria.



Rafael de Avellaneda en su estudio. Ca. 1900. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

oficinas de la Compañía Elder-Dempster. La obra es una elaborada viñeta de la vida elegante del novecientos en Las Palmas. El tercer plano abarca una amplia perspectiva de la Bahía del Puerto de La Luz, atestado de grandes vapores fondeados y falúas de embarque. En la cercanía, un conjunto de mesas en hierro y mármol con sus sillas *Thonnet*, típicamente modernistas, constituyen el mobiliario del bar-cafetería. Allí, un caballero en atuendo de *sport*, comparte aperitivo con unas señoritas de la mejor sociedad. El icono glosa precisamente la constante relación y exposición de la cultura canaria a las modas extranjeras, y lo hace además en la linde multicultural del puerto.

Otra prueba irrefutable de la manera *belle époque* fresca y directa que practica Avellaneda es un cielo de proporciones similares al que realizó Francisco Bonnín en 1908. En esta ocasión apreciamos una copia libre del techo concebido por el pintor Francisco Pradilla para uno de los salones monumentales del madrileño Palacio de Liria. Esta espiral de bellezas femeninas se entrelaza en una secuencia casi cinematográfica que narra los estados del *deshabillé*. La paleta y su gama apastelada, recalcan las características ornamentales *belle époque* del mural que se pintó sobre un gran lienzo articulado.

Como único ejemplo de la erótica *belle époque* en Canarias [otro *Desnudo recostado* de Valido se ha perdido, y el *Leda* de Néstor (1905), es de adscripción tardosimbolista], citamos el *Desnudo ante el espejo* de este autor. No sabemos si Avellaneda copia, elabora o interpreta un original existente. El punto de inicio puede haber sido una fotografía. No obstante, la hipótesis de que la modelo es real se debe considerar, y por tanto, estaríamos ante una excepcional sesión de posado. Este dato se confirma cuando uno de los nietos del pintor guarda "el quinqué" a cuya luz se pintó la obra.

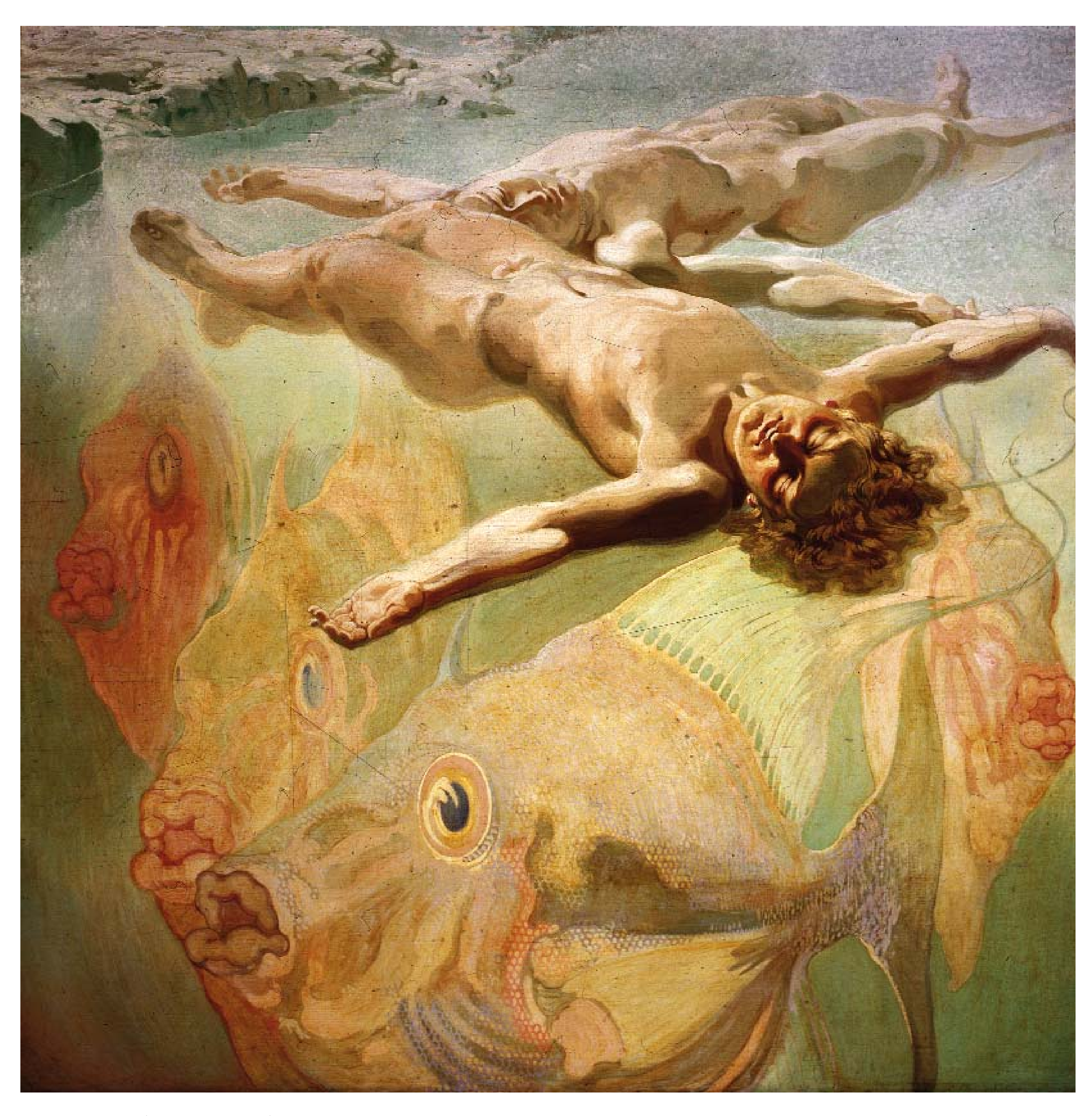
La anatomía, que es casi correcta, los finos detalles descriptivos de la rubia cabellera y los matices rosáceos de la carne nos hacen reflexionar sobre el futuro artístico de este pintor que no acabó de profesionalizarse. El vestido de raso rosa y tul que la dama no acaba de soltar, yace sobre una silla Luis XVI. Esta se contempla y visiona su desnudez con una naturalidad que inaugura una nueva era. La tenue y artificiosa gama del color recrea las sensaciones de la alcoba amorosa, cerrada al mundo, confinada al placer y a los sentidos. Verdes, azules y rosas, conjugados en una integración lumínica característicamente teatral. Con este *Desnudo ante el espejo* de Avellaneda podemos establecer una correspondencia epocal con el exquisito poema de amor sensual de Tomás Morales *Criselefantina* (1922), que a pesar de su naturalismo parnasiano eminentemente simbolista, nos transmite una idea de libertad sexual que en la sociedad civil de Gran Canaria de 1900 era radicalmente nueva.

NÉSTOR Y EL SIMBOLISMO

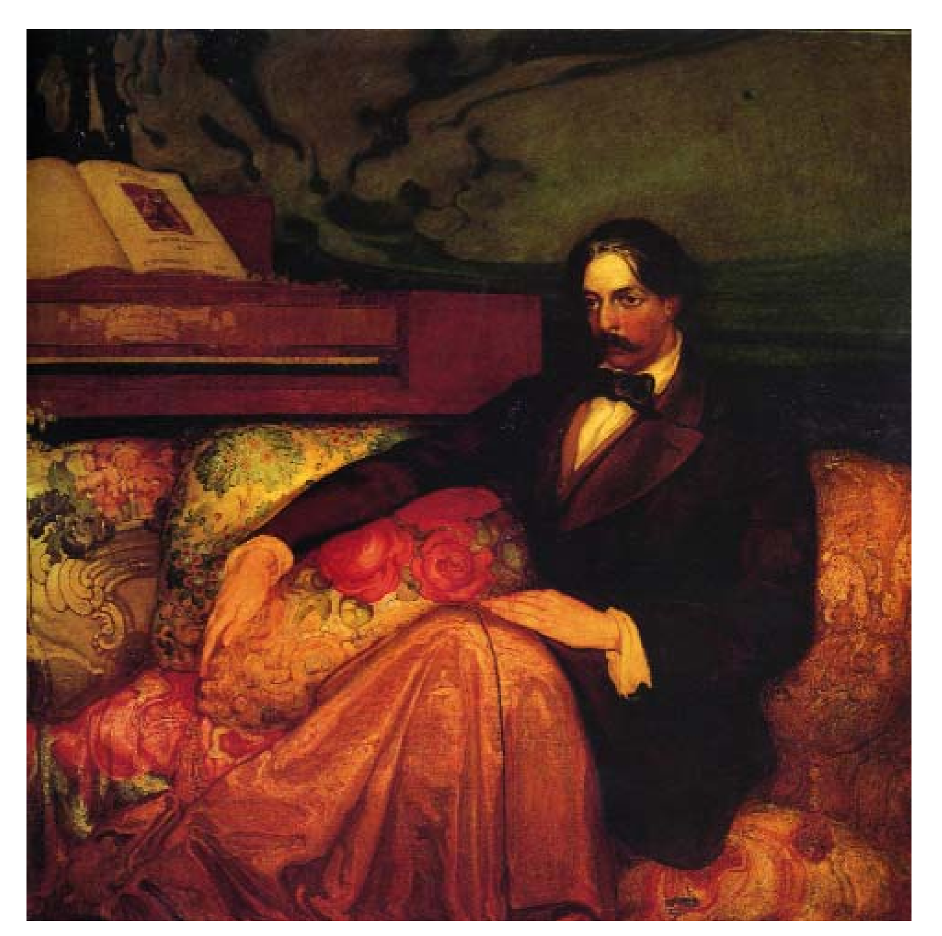
La estética simbolista y sus derivaciones en la pintura canaria se manifiestan y desarrollan como fenómeno tardío que cronológicamente no se corresponde a los esquemas de auge y madurez del simbolismo continental, que es en sí un movimiento pictórico y literario del siglo diecinueve. El primer filtro del simbolismo en Canarias es el pintor Néstor Martín Fernández de la Torre. Su periodo netamente simbolista, los años en que esta sensibilidad más claramente impregna y determina su pintura, se solapa con sus periodos realistas y posimpresionistas en la década de 1900. Sustancialmente modificado por inflexiones sintetistas y *art nouveau*, el simbolismo nestoriano se extenderá a lo largo de la segunda y tercera década del siglo XX, siendo la conclusión del ambicioso ciclo de *El Poema del Mar* su fin natural. El último lienzo del épico poema visual que será reproducido en litografías de excelente calidad y copiado en vida del autor, (posteriormente se transformará en fenómeno de imagen identitaria popular), como *Mar en reposo*, (1923) evidencia una temprana vocación *suprareal* que impactará en la mente de un joven Salvador Dalí. No podemos, por otra parte, desligar *El Poema de la Tierra*, (1934-1938) del simbolismo, a pesar de su monumental concepción nuevo realista, y por tanto considerarlo uno de los exponentes más tardosimbolistas no solo de España sino de toda Europa[21].

Como ya se ha señalado, el simbolismo en Néstor tiene una dilatada expansión temporal debido a la síntesis compleja y poliforma de distintas tendencias (*art nouveau,* poscubismo, sintetismo, nuevo realismo, neo-costumbrismo, neo-canario). Al margen de su importante influencia en otros creadores y coetáneos canarios (Francisco Borges Salas), habrá otras manifestaciones y afinidades simbolistas. Estas aflorarán en la pintura de Juan Botas y Ghirlanda, Nicolás Massieu y Matos, Juan Carló y Alfredo de Torres Edwards, y provendrán en cada caso de distintos orígenes y procesos de asimilación. Resulta imposible hablar de una "escuela", ni siquiera de una tendencia simbolista clara en la cultura pictó-

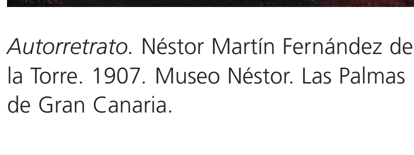
[21] *Symbolism*, de Michael Gibson, editor Gilles Neret. Ed. TASCHEN, 2006. Ver pp. 208-210.



Mar en reposo. (Poema atlántico). Néstor Martín Fernández de la Torre. 1923. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.



Granados. Néstor Martín Fernández de la Torre. 1911. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.



Autorretrato. Néstor Martín Fernández de la Torre. 1907. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.

rica de las Islas, pues sus manifestaciones se dispersan y se producen sin seguir patrones fijos.

La absorción y adaptación inicial que hace Néstor de referentes simbolistas *mainstream* o estándares se produce a partir de 1906-07. Durante el resto de esa década estudiará la obra del muniqués Franz von Stuck, (la composición de *La Noche*, 1917-1918, no deja lugar a dudas), Arnold Böcklin, Edmond Aman-Jean, Xavier Mellery y los ingleses George Frederick Watts y William Shackleton, cuya obra siguió detenidamente en *The Studio* [22].

Si trazamos un recorrido de los hitos simbolistas en la imagen pictórica de Néstor retrocederíamos al año 1904, cuando el pintor adolescente se encuentra en Madrid. En ese año realiza una serie de paisajes vespertinos y nocturnos, de intensa profundidad atmosférica y paleta fría en verde, azul y pardo. Estos *jardines* que aúnan influencias españolas (Rusiñol) y francesas (Denis), son de carácter e intención incuestionablemente simbolistas. La celebrada y comentada versión de Leda y el Cisne, *Adagio* de 1905, posee acentos simbolistas pero exhibe a la vez características del realismo y naturalismo decimonónico. El *Autorretrato* de 1907, aunque guarda una sobriedad realista y se atiene a un esquema tonal severo, propone una lectura propia en clave dramatizada y simbó-

[22] Ver *The Studio*, nº 81, "The art of William Shackleton", 1922, pp. 17-21.



Gentil llevado por las aguas. Néstor Martín Fernández de la Torre. 1908-1909. Colección privada. Barcelona.

lica. La espectral y evanescente visión de una exacerbada elegancia femenina que se celebra en *La dama blanca* (1907), retrato casi monocolor en blanco y ocre, de superficie muy lavada, nos devuelve a un simbolismo nórdico y puro.

1908-1909, fecha en que reside en Barcelona, serán los años supremos del simbolismo nestoriano. *La hermana de las rosas*, palaciego y teatral retrato de Laura Albeniz (con quien expondrá junto a Mariano Andreu, Ismael Smith i Mari y Miquel Utrillo dos años más tarde en las salas del Fayans Català), congela en un suntuoso pasado-presente los rasgos de la amiga artista. Los desbordados setos de rosas rojas, el crepúsculo bermejo y el satén escarlata del vestido de noche se fusionan en una intensidad tonal que recuerda el uso temático, "musical" que Whistler hizo del color. El *Retrato de Enrique Granados*, es un estudio intimista de la genialidad musical y del ensimismamiento del artista que figura entre los grandes retratos españoles de compositores. El músico, ataviado con su bata de interior, descansa absorto y lánguido en un sofá, al pie de su piano, acariciando una tela sedosa a la usanza wagneriana, reposando sus enormes manos sobre cojines cuyos diseños están vivos y fluyen, al igual que las extrañas y oscuras aguas de la pared que presagian su trágico final en 1916[23].

En este fértil fin de década produce los cuatro plafones monumentales que le encarga José María Roviralta, creador y director de la Revista *Luz* para la urbanización de El Tibidabo. El programa mural se consensuó en cuatro imágenes entresacadas de la poesía de Jacint Verdaguer, dos de su libro *L'Atlántida* y dos de *Canigó*. La imagen pictórica de este proyecto, que jamás se realizó, conjuga *art nouveau* y simbolismo magistralmente. La vegetación ondulante, la armonía rítmica de los cuerpos y los reflejos acuáticos en *Gentil llevado por las aguas* tiene una originalidad ensoñadora que lo relaciona con las imágenes de Toorop. *El Jardín de las Hésperides* nos muestra a las guardianas de los manzanos dorados e ilustra fielmente la escena mitológica que posteriormente Néstor *mitografiará* y que se convertirá en *leitmotiv* para la prosa y la poesía canaria.

La única obra de esta ambiciosa decoración que existe en Canarias y que nos da la idea justa de lo que fue su escala grandiosa es *Hércules amasando el túmulo de Pirene*, (Museo Néstor). Sombría, telúrica y mítica, se inscribe en el simbolismo fantástico de Watts, a pesar de su monumental ritmicidad *art nouveau.* La mitografía canaria de Néstor, fuesen cuáles fuesen sus orígenes visuales o literarios, es la primera formulación moderna del simbolismo histórico de Canarias, simbolismo que revisará la crucial revista *La Rosa de los Vientos* proyectando las imágenes literarias clásicas de Viana y Cairasco y los valores icónicos y *helénicos* de la poesía de Manuel Verdugo. Otra obra de aquilatado simbolismo clásico que ejecuta en el asombroso y prolífico 1909 es *Berenice* (afortunadamente rescatada para el patrimonio canario por la Fundación Mapfre-Guanarteme), de gran formato, (200 x 200 cm.), que durante años presidió el comedor del artista en la Calle Alameda de Madrid, y que gira entorno al vértigo del abrazo pasional, motivo que recurrirá en *Posesión* (1912-13) y *Oriente* (1912-1913).

[23] Se nos ofrece una cronología minuciosa de la producción nestoriana en Barcelona y Madrid, en *Néstor. Un canario cosmopolita. 1887-1938,* (ver caps. III y IV), de Pedro Almeida Cabrera, ed. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.

A partir de 1910, el simbolismo en Néstor iniciará su vía de fusión y transformación, hasta difuminarse en el mencionado *Poema de la Tierra*, el muralismo neo-canario y el tipismo del autor, que no deja de ser una reinvención regional de las ideas y filosofías regeneracionistas de William Morris y el movimiento *Arts and Crafts*. Los "paneles perdidos" que ejecutó para el concurso de decoración del Salón Dorado de El Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria (1913-1914), constituyen otra de las series simbolistas (*Amanecer, Mediodía, Tarde* y *Noche*) antes del comienzo de la que será su obra maestra internacional, *El Poema del Mar* (1913-1923)[24]. Esta sinfonía "ictiológica-atlántica", drama hiperreal de una humanidad exiliada al primigenio océano, sobreviviendo a grupas de peces agigantados, es una pesadilla simbolista fastuosamente narrada, que precede y anuncia el surrealismo español. De esta capacidad visionaria y precursora de *El Poema del Mar* apenas se ha hablado, habiendo la crítica tratado casi exclusivamente su diapasón simbolista y su trascendencia icónica para Canarias, que ha sido y será siempre considerable. Los ocho lienzos de formato igual (126 x 126 cm.), se inician con *El Amanecer del Atlántico* (1913), *El Mediodía* (1917-18), *La Tarde* (1917-18), *La Noche* (1917-18), *Bajamar* (1921-22), *Pleamar* (1921-22), *Mar en borrasca* (1923) y *Mar en reposo* (1923). La presentación del ciclo en Madrid, (1924), con olores, música y controlada incidencia de la luz fue sin duda uno de los últimos actos simbolistas de la cultura española. Los *Sátiros del Valle de Las Hésperides*, que abarcan un largo periodo, entre 1912 y 1930, y son obras sobre papel, ejemplifican tanto la variación como la coherencia de una concepción simbolista muy pura.



Sátiro del Valle de Hespérides. Néstor Martín Fernández de la Torre. 1922-23. Fundación César Manrique. Arrecife. Lanzarote.

Escultor, ilustrador, pintor y acuafortista de excepcional calidad, Francisco Borges Salas (1901-1973), es el otro polo del simbolismo en Canarias, más concretamente, del pos-simbolismo. Tras su aprendizaje madrileño con Victorio Macho, (ligado a la cultura modernista de Canarias mediante la amistad con Tomás Morales, el Monumento a Benito Pérez Galdós y la Tumba del poeta grancanario), y su estancia en París dónde será alumno de Émile Bourdelle, Francisco Borges emprende una importante etapa como ilustrador[25]. En la revista *Hésperides* tendrá un papel sobresaliente. El artista es un singular pintor arquitectónico que fusiona en la imagen de sus dibujos y cuadros, simbolismo, cubismo y *art déco*. Esta faceta transestética se aprecia claramente en su ilustración para el cuento de Santiago Cortés, "El palacio de cien puertas", (*Hésperides* nº 76, 1927), en que un personaje doliente sostiene su corazón en llamas sobre un pedestal. Detrás de él se halla una estructura laberíntica, semi-racionalista que se reiterará con variaciones en sus dibujos de estos años (1927-29). Los personajes de Borges son figuras encapuchadas que suben y bajan por empinadas escaleras de extraños templos, seres cargados por la culpa y el sufrimiento en un purgatorio peculiarmente aséptico y contemporáneo. Cuando los proyecta semidesnudos, siempre en el contexto de arquitecturas ciclópeas, como en la ilustración a página entera *Almas dolientes*, (*Hésperides* nº 70, 1927), vemos que son gigantes, esculturales atlantes que encarnará en la que será

[24] Pedro Almeida reproduce la serie de los cuatro lienzos que integran el ciclo a partir de las únicas fotografías existentes en blanco y negro, en *Néstor Martín Fernández de la Torre*, en Biblioteca de Artistas Canarios, nº 3, eds Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1993.

[25] Podemos formar un esquema biográfico y productivo de Francisco Borges Salas gracias a sendas publicaciones. La primera es el catálogo de su *Exposición Antológica* que coordina y escribe su hermano Miguel, con colaboración de Domingo Pérez Minik, (eds. Caja General de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife), y la segunda, "Noticia de Francisco Borges Salas", en *Maestro del siglo XX*, (eds. Vice-Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1988), que redacta Eliseo Izquierdo.



Almas Dolientes, Francisco Borges Salas. Ilustración a página entera *Hespérides*, 1927, nº 70. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

el principal conjunto escultórico *déco* de Canarias, el Monumento al doctor García Sanabria, en el homónimo parque de Santa Cruz de Tenerife.

Enigmáticos y deudores de las tradiciones góticas, clásica y romántica, son sus óleos raramente vistos de espectros y penitentes, (en la Exposición *Francisco Borges* que organizó CajaCanarias y el Cabildo de Tenerife poco después de su muerte). En estos, fantasmas de formas ondulantes visitan y atormentan a mujeres que se arrodillan desnudas o intentan evitarlos. Estas espectrales escenas de culpa y expiación, recuerdan el negro romanticismo gótico de Henry Fuseli y son imágenes impregnadas de simbolismo. Poseen además, un erotismo oculto que recalca la fragilidad humana, aunque sea capaz de desafiar el interdicto divino. En este sentido, citamos el aguafuerte *Muerte y Vida*, grabado y estampado en París, (1928). En el, una joven desnuda, sentada sobre sus piernas en la cima de un acantilado, besa a la muerte, que se le aparece amorosa en forma de una enorme calavera y una "fecunda nube". La extrema tensión sinuosa de la línea grabada, el monograma del autor en vértice superior y los pequeños detalles naturalistas (un charco, la textura de las rocas), revelan los vínculos conscientes a la tradición renacentista-manierista alemana. No sólo evoca a Durero sino también y especialmente a Hans Baldung Grien, y a sus damas malditas que juegan con el Maligno y el Más Allá. Toda la magnífica obra acuafortista de Borges Sala que se imprime entre 1950 y 1970 es en sí una refundición simbolista contemporánea[26].



Muerte y vida. Francisco Borges Salas. París 1928. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

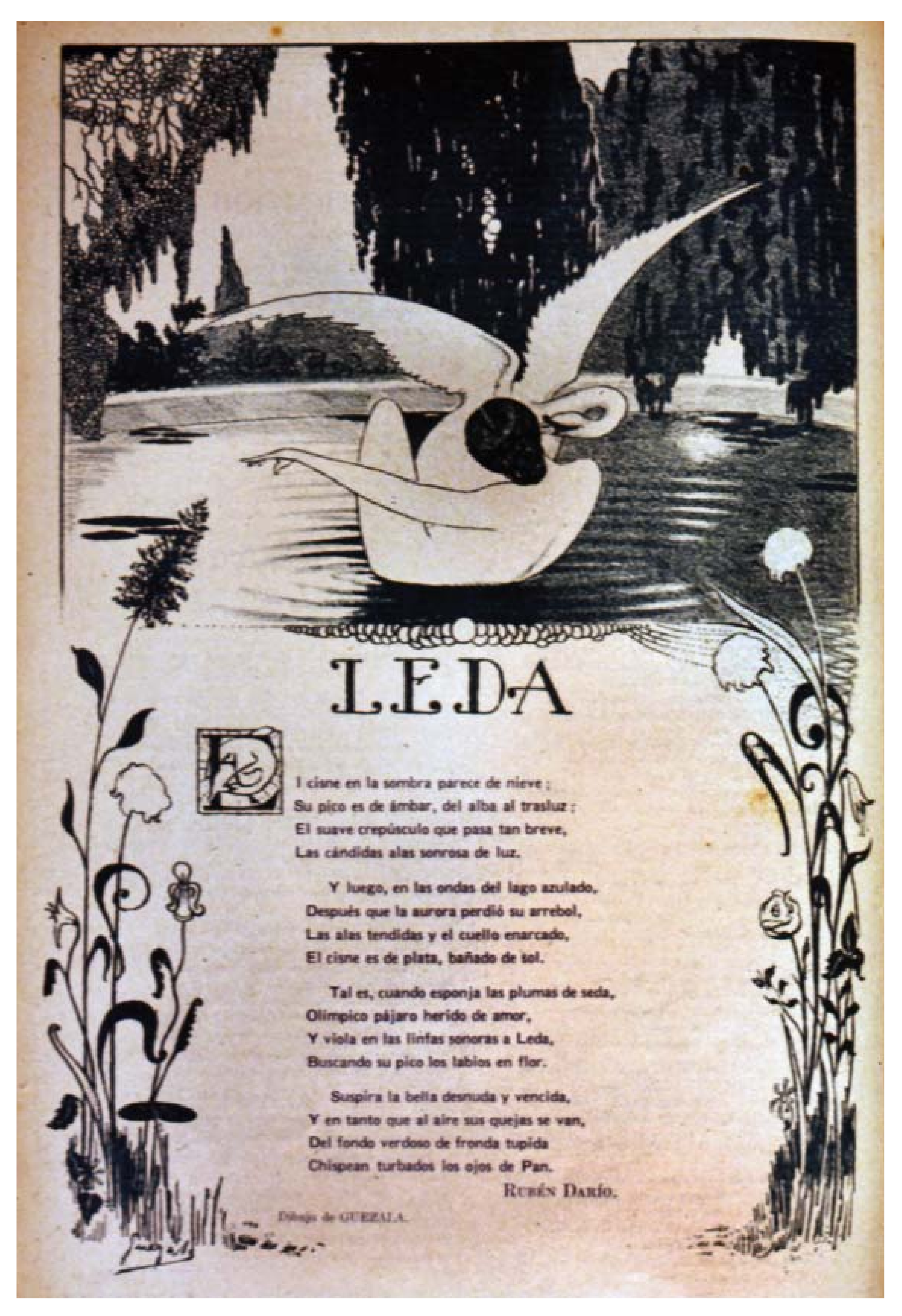


La trilla. Nicolás Massieu y Matos Ca. 1909. Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria.

Otras influencias y manifestaciones del primer simbolismo europeo trascienden en las ilustraciones impresas de *Castalia*, sintetizadas y pertenecientes, es evidente, a la cultura modernista hispana. Pedro de Guezala, uno de los artistas ilustradores, ya había concebido una portada simbolista para la cubierta de la revista *Arlequín* en Madrid, (1920), en que una Salomé de pelo negro y estilizados ojos mira con tremenda pasión consumada la cabeza ingrávida del Bautista suspendida en pleno centro de la imagen. La portada que había ideado para la cubierta del número 7 de *Castalia*, monográfico dedicado al Carnaval, muestra a un cadavérico Pierrot atado a un poste y atravesado por una espada, su guitarra caída, en un cerro que se alza sobre una ciudad costera e industrial. Pero su imagen más simbolista de estos primeros años es la *Leda* que elabora para ilustrar el poema de Rubén Darío, quinta entrega de *Castalia* que se ocupó enteramente del poeta nicaragüense y que es el número más rica y diversamente ilustrado de todos. En esta, Leda flota en un civilizado estanque mientras el cisne se posa sobre ella. El *Responso a Verlaine* fue ilustrado, en ese mismo número, por Juan Davó, que proyectó la atribulada figura de Pan perdida en una frondosa arboleda entre flores estilizadas.

De un simbolismo matizado, serán ciertas obras del grancanario Nicolás Massieu y Matos, que durante su larga estancia formativa en París admiró y estudió la obra del simbolista belga Eugène Carrière. En la primera década del veinte, Massieu y Matos crea un fresco de la vida campesina que titula *La trilla*, un tríptico que graba las fases y labores de esta actividad agrícola. Nos sorprende, en comparación a los que se-

[26] Borges Salas exalta en su extensa obra estampada esa estética gótica renacentista que describe el profesor Kenneth Clark en su obra seminal sobre el desnudo en Occidente, (ver cap. "The Alternative Convention" en *The Nude. A study of ideal art*, ed. Penguin Books, 1985).



LEDA

El cisne en la sombra parece de nieve ;
Su pico es de ámbar, del alba al trasluz ;
El suave crepúsculo que pasa tan breve,
Las cándidas alas sonrosa de luz.

Y luego, en las ondas del lago azulado,
Después que la aurora perdió su arrebol,
Las alas tendidas y el cuello enarcado,
El cisne es de plata, bañado de sol.

Tal es, cuando esponja las plumas de seda,
Olímpico pájaro herido de amor,
Y viola en las linfas sonoras a Leda,
Buscando su pico los labios en flor.

Suspira la bella desnuda y vencida,
Y en tanto que al aire sus quejas se van,
Del fondo verdoso de fronda tupida
Chispean turbados los ojos de Pan.

RUBÉN DARÍO.

Dibujo de GUEZALA.

Ilustración para el poema "Leda" de Rubén Darío. Pedro de Guezala. Castalia, 1917, nº 5. El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.



RESPONSO A VERLAINE

Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador;
Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste
hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,
al son del sistro y del tambor!

Que tu sepulcro cubra de flores Primavera,
que se humedezca el áspero hocico de la fiera
de amor si pasa por allí;
que el fúnebre recinto visite Pan bicorne;
que de sangrientas rosas el fresco Abril te adorne
y de claveles de rubí.

Que si posarse quiere sobre la tumba el cuervo,
ahuyenten la negrura del pájaro protervo,
el dulce canto de cristal
que Filomela vierta sobre tus tristes huesos,
o la harmonía dulce de risas y de besos
de culto oculto y florestal.

Que púberes canéforas te ofrenden el acanto,
que sobre tu sepulcro no se derrame llanto,
sino rocío, vino, miel...
Que el pámpano allí brote las flores de Citeres
y que se escuchen vagos suspiros de mujeres
bajo un simbólico laurel!

Que si un pastor su pífano bajo el frescor del haya,
en amorosos días, como en Virgilio, ensaya,
tu nombre ponga en la canción;
y que la virgen náyade, cuando ese nombre escuche,
con ansias y temores entre las linfas luche,
llena de miedo y de pasión.

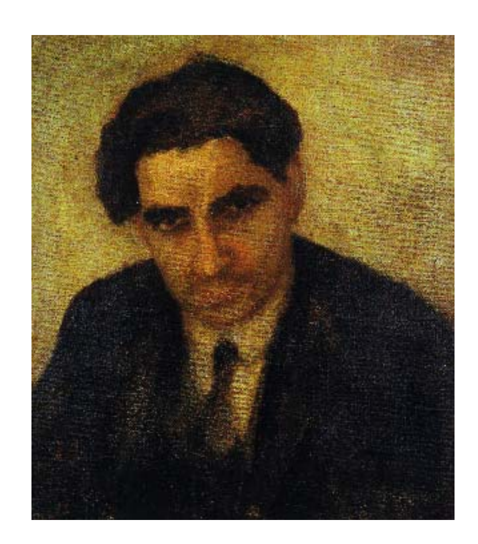
De noche, en la montaña, en la negra montaña
de las Visiones, pase gigante sombra extraña,
sombra de un sátiro espectral;
que ella al centauro adusto con su grandeza asuste;
de una extrahumana flauta la melodía ajuste
a la harmonía sideral.

Y huya el tropel equino por la montaña vasta;
tu rostro de ultratumba bañe la luna casta
de compasiva y blanca luz;
Y el sátiro contemple sobre un lejano monte,
una cruz que se eleve cubriendo el horizonte
y un resplandor sobre la cruz!

RUBÉN DARÍO.

Dibujo de DAVÓ

Ilustración para el poema "Responso a Verlaine" de Rubén Darío. Juan Davó. Castalia, 1917, nº 5. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.



Retrato de Tomás Morales. Juan Carlò ca.1919-1920. Depósito del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, en la Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria. Moya.



Retrato de Alonso Quesada. Juan Carló. 1923. Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria. Moya.

rán sus usos posteriores del óleo, muy empastados, el aspecto lavado de la superficie, que refuerza una atmósfera distante y arcaica, símil de la intemporalidad rural. La adscripción simbolista de esta imagen es clara, como lo es el *Autorretrato* de tres cuartos cuerpo de 1909. Paleta en mano y de perfil ante el espejo, el joven pintor desdibuja sus rasgos mediante una atomizada atmósfera de azul, y disuelve la certeza de otro reflejo anterior, (decimonónica y galante, el *Autorretrato* de 1906), en la neblina psicológica de su admirado Carrière. Aunque formalmente inscritos en un posimpresionismo realista, los retratos de Massieu y Matos, [por ejemplo el de Agustín Millares Carló (1926) o el de Rafael Romero Spínola (1934)], emanarán cierta distancia y aislamiento simbolista, y sin duda el que ofrece la mejor lectura pos-simbolista será *Mi madre*, (1936), visión arquetípica e intemporal, radical y esencialista de su progenitora como *mater universalis*.

Juan Carló, pintor y profesor fundador de la Escuela Luján Pérez, amigo de Rusiñol y Unamuno, fue básicamente un posimpresionista que enseñó a sus alumnos las técnicas de la pintura directa y la representación de la luz natural. Su escasa obra, sin embargo, refleja una sensibilidad más cercana al simbolismo, especialmente los retratos que pinta durante las dos primeras décadas del siglo veinte. Inacabado y fantasmagórico, de sobriedad tonal y efecto lavado, es el *Retrato de Encarnación Millares Carló*, que inicia en 1916 o 1917, en realidad más un esbozo que un estudio definitivo. Realista, aunque tamizado por la difuminación de tonos y contornos es el *Retrato de Benito Pérez Galdós* (Fondo de El Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria), en que el maestro de la novela realista española aparece ensimismado y meditabundo. Es casi un "contrarretrato", fiel al credo simbolista, que en ningún momento se identifica con el enaltecimiento pequeño-burgués de la personalidad y de sus roles sociales. Libres y plenamente simbolistas, a pesar de la fecha tardía (1919 y 1922 respectivamente), de un dramatismo e intensidad acendrada, son los retratos de Tomás Morales y Alonso Quesada, semblanzas de compañeros artistas y creadores que gravitan tenuemente sobre descarnados fondos ocres, iconos nemónicos desde el instante de su concepción y que podríamos alinear junto al famoso y evanescente *Retrato de Paul Verlaine* que tanto admiró Rubén Darío. Los pequeños formatos de las cumbres de Tejeda, de mediados de la década de 1920, y el humilde paisaje interior del destartalado jardín de la Escuela Luján Pérez sólo confirman la inspiración e impregnación simbolista de Carló[27].

Encontraremos ecos simbolistas en ciertos óleos de Botas y Ghirlanda, especialmente en las viñetas que realiza durante su periplo europeo de 1904-1906, que difieren en estilo y orientación de los estudios directos paisajísticos ejecutados en los primeros años del siglo. Así, la solitaria y dorada roca de Capri, el pequeño apunte de El Coliseo en Roma, las ruinas de Pompeya tras la lluvia y los rincones de los Jardines de Versallés y Saint-Cloud en París sustentan una lectura pos-romántica simbolista[28]. El aura del simbolismo también caracterizó ciertos retratos de Alfredo de Torres Edwards, hecho que se

[27] Ver *El pintor Juan Carló*, monografía que escribe Juan Rodríguez Doreste, eds. Caja Insular de Ahorros, Las Palmas de Gran Canaria.

[28] Ver *La aristocracia del color*, de Pilar Carreño Corbella, Catálogo Exposición, eds Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1988.

menciona más adelante, y traspasó la linde del género para irradiar en iconos neo-costumbristas, en la luz fría y dorada de *Las gangocheras* de 1942.



Retrato de Doña Margarita Martinón Baudet. Cirilo Truilhé. Ca 1875. Cabildo de Tenerife.

EL REALISMO EN CANARIAS: EL LEGADO DEL PASADO

La consolidación del realismo moderno en el arte de las Islas Canarias se produce después de su normalización y estandarización en el sistema de las Exposiciones Nacionales y después de que la burguesía liberal y hasta la aristocracia peninsular lo aceptasen como expresión cultural, entre 1880 y 1900. No fue, por otra parte, una sensibilidad que irrumpió en el panorama de la pintura local, pues en Canarias existían distintos precedentes de realismo pictórico. El costumbrismo, que marcó la pintura, el grabado y el dibujo a finales del dieciocho e inicios del novecientos avanzó mucho en el camino de la representación de la realidad. Adoptó entonces, en su primigenia estética, una expresión más *amateur* y diletante que profesional. Tres fueron los autores cuya obra reflejó la realidad social de las Islas: Alvarez Rixo, Juan Abreu y el prebendado Pereyra Pacheco. En ellos actuó la dialéctica de la Ilustración y fueron atentos observadores de su circunstancia contemporánea que grabaron en imágenes individuales y colectivas.

El costumbrismo en Canarias lo nutre y transforma el ojo europeo. Podemos decir (teniendo presente el caso peninsular en que la pintura extranjera romántica de España surtió efectos parecidos), que naturalistas y viajeros extranjeros impulsan la conciencia moderna de lo propio en Canarias. La sintaxis visual del universo canario que realizan Alfred Diston, Sabin Berthelot y d'Avezac no se puede ni obviar ni infravalorar[29]. Costumbrismo y realismo estarán indisolublemente unidos en la cultura de Canarias a lo largo del diecinueve y del veinte. La sociedad tradicional sigue cifrando valores y referencias identitarias en el imaginario del campo y lo campesino, que es el símbolo jerárquico del primer sector y, por tanto, fuente real de riquezas, aunque el fenómeno de los servicios ya existe a raíz del boom portuario y la bonanza económica entre 1890 y 1930 generada por el plátano y el tomate, y que antes provino de la cochinilla, el vino y la caña. Las imágenes costumbristas, cobrarán un valor añadido cuando viajeros, visitantes y residentes las asimilen a su visión y gusto por las Islas Canarias. La celebración costumbrista estimulará la incipiente industria turística y el movimiento de lo neo-canario fusionará arquitectura tradicional y folclore en un reciclaje conservador.

El realismo se abre paso paulatinamente en la mentalidad canaria como opción de modernidad en la segunda mitad del diecinueve y es conveniente recordar los hitos de este proceso para enfocar correctamente la postrera evolución de esta estética en la primera década del veinte, que será la del realismo social. Un pintor y profesor de la Acade-

[29] Ver *La Estampa en Canarias: 1750-1970.* Eds. Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria y CajaCanarias, 1999.



Cocina bretona. Manuel González Méndez. 1889. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

mia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife introducirá los modos del realismo en el paisaje y el retrato a partir de 1870.

Cirilo Truilhé ya había presentado en las exposiciones anuales de la Academia de Bellas Artes (1851-1854), diversas obras de gusto y sensibilidad costumbristas: un *Mendigo*, un *Vendedor de frutas*, unas *Aguadoras*. Aunque la técnica con que capta a los personajes humildes del entorno rural que estudia es claramente posromántica, es indiscutible el interés que muestra por la representación de la realidad. Truilhé será profesor de Valentín Sanz y Carta, uno de los pintores internacionales del diecinueve[30]. Siendo alumno en Madrid de Carlos de Haes, Sanz abandona el arcaizante posromanticismo inculcado para abrazar el realismo. Cuando regresa a Tenerife le muestra a su antiguo maestro sus nuevos logros y le explica lo que ha aprendido. Aunque quizás no fuese éste el único acicate, Cirilo Truilhé se replantea el sentido de su pintura y varía el rumbo de su relación con lo real. Se produce así una clara fractura en su carera que queda dividida en dos etapas nítidas, una *antigua* y otra *moderna*. Trueca el signo romántico y dulce de sus retratos por una imagen realista meticulosa y neutral. En la década de 1870 Truilhé crea el primer icono realista de la pintura canaria local, un formato grande que representa a un grupo de campesinos en la Recoba de Santa Cruz de Tenerife, trasladados al lienzo tal cual, soslayando el prisma paternalista del legado costumbrista. Pinta también el *Retrato de Margarita Martinón Baudet*.

Otro frente del realismo se está fraguando simultáneamente en el arte de un joven pintor palmero, que con lo puesto y mucho coraje decide marchar a París en plena guerra franco-prusiana. Manuel González Méndez expone en el Salón de 1878 *Pêcheur de Güimar* (*Pescador de Güimar*), un retrato popular de fuerte acento real y sobrio color. Por él recibe una mención crítica, la primera de una larga lista. En París, Méndez será alumno y protegido de Ernest Meissonier y Léon Gérôme, y se fijará en todas las variantes de un movimiento complejo: el retrato preciosista de Léon Bonnat, el ruralismo edénico de Bastien-Lepage, la imagen entusiasta del agro tradicional de Rosa Bonheur, la dura representación de Troyat, la sobriedad de Isidore Pils.

En 1888 Méndez presenta al Salón de Pintores Franceses uno de los cuadros que más fama le granjea, *Un vieux charron breton* (*Un viejo carretero breton*). En 1889, *Intérieur de tisserand* (*Interior de un telar*) y *Foyer breton* (*Cocina bretona*)[31]. Méndez había viajado al corazón eterno de la Francia rural, nutriendo esa sed de esencias que se estimaba como remedio al *mal de siécle*. Estas escenas domésticas interiores, algunas de ellas a gran escala, son imágenes que obedecen a un impulso historicista completamente afín al gusto burgués. Méndez no representa al proletariado insatisfecho de la Comuna sino a un segmento social arcaico que no supone amenaza alguna para el orden civil. No obstante, su gusto por el realismo y por la representación sobria del pueblo es innegable. Méndez, además, es un fiel lector de Emilio Zola, hecho que le granjea críticas entre sus amigos canarios[32].

[30] Ver *Valentín Sanz Carta en Cuba: un itinerario vital*, de Jesús Guanche Pérez y Gertrudis Campos Mitjans, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1999.

[31] Ver *Manuel González Méndez*, de Manuel Alloza Moreno, Biblioteca de Artistas Canarios, nº 6, eds Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1991, pp. 92 y 93.

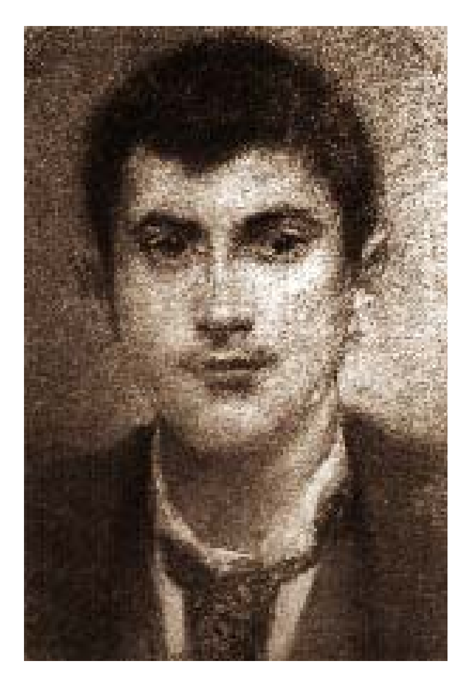
[32] *Francia, Fin de Siglo* de Eugen Weber, Editorial Debate, Madrid 1989.

El pintor se lleva a Canarias la modernidad realista aprendida en París y ensayada en la pintura bretona. En el viaje de vuelta a la capital Méndez exporta tipos populares canarios y vívidas estampas en acuarela de la naturaleza local. Esta manera realista se fortalece aún más cuando tenemos en cuenta el fenómeno del copismo velazqueño. A la hora de abordar el retrato de los tipos humildes, la paleta de Méndez es fija: gamas de pardo y de ocres, con realces de rojo y de blanco. Existe pues un procedimiento técnico sistematizado por parte del artista hacia la representación real de las personas, que aplicará, en una suerte de democracia virtual, a humildes y pudientes. Debemos tener en cuenta que la crítica especializada tanto grancanaria como tinerfeña alaba la figura y la obra de Méndez, y que sus personajes populares son aplaudidos como consumados retratos. El realismo ha entrado por tanto en el gusto culto de la sociedad canaria.

Consideremos brevemente cuál era la situación y contexto del primer realismo histórico en Gran Canaria. Nicolás Massieu y Falcón había nacido seis años antes que Méndez. Formado en la Academia Española de Roma, gracias a la beca gestionada por Fernando de León y Castillo, marcha a Italia a principios de la década de 1870. Nombrado cónsul de Italia en Canarias, Massieu y Falcón viajará con frecuencia a Roma y a Venecia a lo largo de su vida. Al igual que Méndez practicará varias maneras realistas y también hará experimentos en clave impresionista. La visión que nos transmite de Italia alterna entre la elegancia burguesa de Venecia (la *Piazza di San Marco* copiada por su alumno Suárez León) y la humildad rural (*Playa de Venecia* de 1881), dialéctica que también marca su producción local.

En el retrato, Massieu y Falcón brillará por el acento puesto en la observación meticulosa y la traducción fidedigna de la persona al lienzo. Estos valores se erigen primero en su manera realista más posromántica, y posteriormente en la etapa plena y madura de su práctica del género. En algunos de sus retratos se aprecia, empero, una imprecisión atmosférica que se aproxima al impresionismo, como sucede en el *Retrato de Galdós* Joven, que se le atribuye. Muy distintos, podríamos decir que hasta antagónicos, son ciertas imágenes suyas de campesinos y trabajadores. *La Ciochara*, o *La Planchadora*, fechada en 1903, es una instántanea naturalista que capta a una joven ensimismada durante la dura rutina del planchado al carbón. Aunque la técnica se acerca más a la pintura rápida del impresionismo, su orientación y sensibilidad son inconfundiblemente realistas.

Manuel Massieu y Falcón ejercerá la enseñanza del dibujo, modelado y pintura en el Colegio de San Agustín de Las Palmas de Gran Canaria durante varias décadas, y se convertirá en mentor de una nueva generación artística. La posterior vocación realista de Francisco Suárez León, la carrera artística de Faustino Márquez y los primeros pasos de Néstor Martín Fernández de la Torre, reflejan el estímulo de este dedicado profesor, que además socializa y difunde la gran cultura realista de Europa en Gran Canaria, como lo hizo Manuel González Méndez en Tenerife[33].

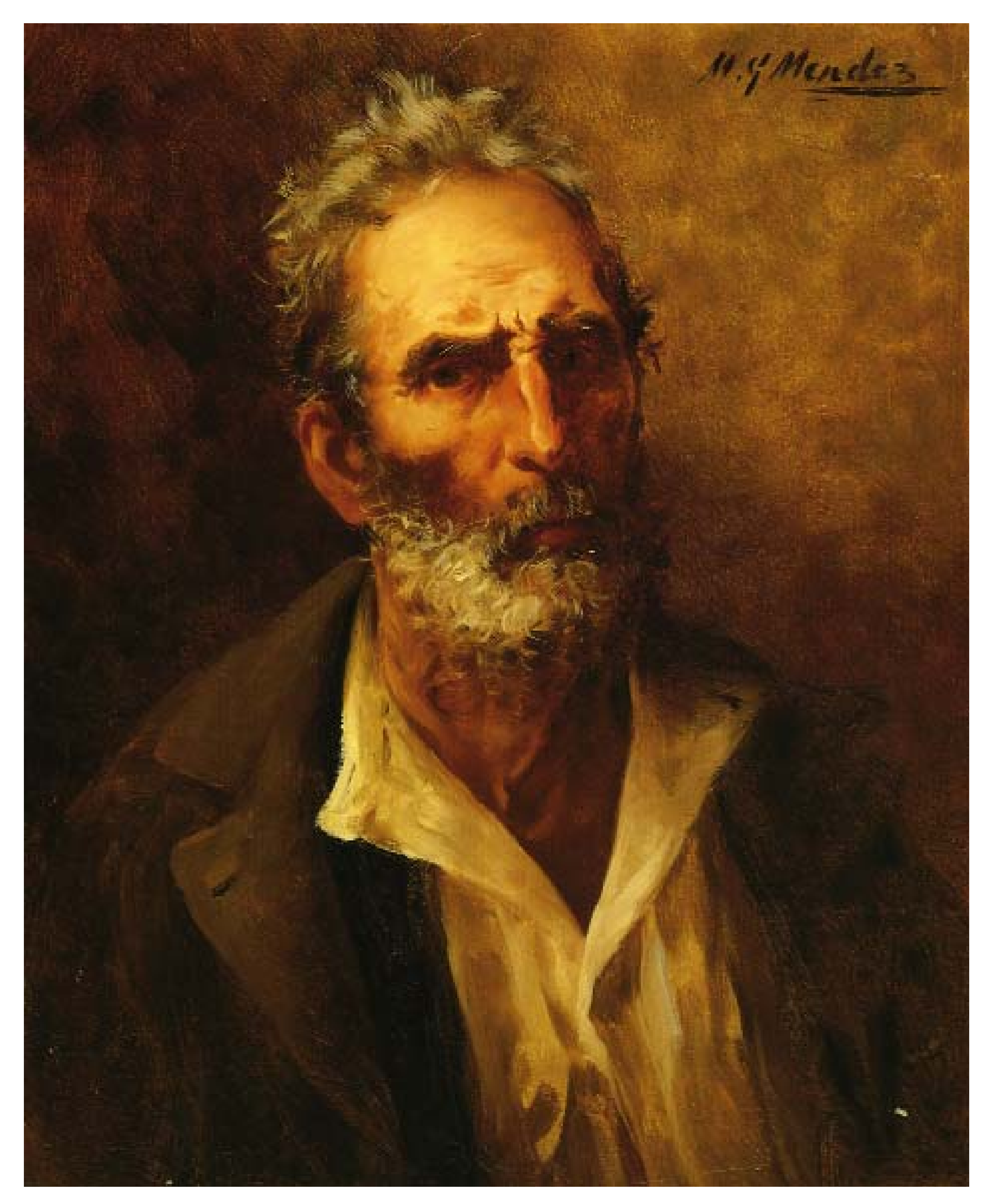


Pérez Galdós Joven. Retrato atribuido a Nicolás Massieu y Falcón. Biblioteca Nacional. Madrid.



La Planchadora. Nicolás Massieu y Falcón. 1903. Colección privada, Gran Canaria.

[33] Las características y perfil de la enseñanza artística que impartió Massieu y Falcón se reseñan en *El colegio de San Agustín en la enseñanza secundaria de Gran Canaria, (1844-1917),* de María del Pino Marrero Henning, Ed. UNELCO, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.



Campesino. Manuel González Méndez. Colección privada. Puerto de la Cruz.

El auge del realismo: la década de 1900

En 1a primera década del siglo veinte encontramos pues a dos maestros activos y en plena madurez productiva, celebrados y arraigados en sus culturas insulares, y cuya pintura es en gran medida realista. Este contexto se enriquece con la llegada de otros dos pintores peninsulares que se afincarán en Canarias y que surgen también del realismo español en boga a lo largo de todo el territorio nacional. Ángel Romero Mateos, emigra junto a su familia desde Cádiz, donde su padre tiene un taller litográfico. El patriarca trasladará sus prensas a Santa Cruz de Tenerife fundando *Litografía Romero.* Si exceptuamos las escenas bretonas de González Méndez, las imágenes realistas colectivas más impactantes son las que pinta Romero Mateos a partir de 1899. Sus intereses derivaron pronto hacia el costumbrismo regionalista de inspiración sorollesca, no obstante, su pintura causaba sensación en la sociedad santacrucera de 1900. Su modo inicial entroncaba con el realismo rural social, hecho que se advierte en obras como *El Primer Churumbel* (1895) o *Viejo Alcareño* (1896). Son viñetas poco originales en cuanto a la composición y que revelan un deslizamiento hacia la facilidad sentimental.



Hogar canario. Ángel Romero Mateos. 1900. Casino de Santa Cruz de Tenerife.



Lecheras de Tenerife. Ángel Romero Mateos. 1904-1905. Colección CajaCanarias.

En 1900 Angel Romero pinta el que sería el más ambicioso de todos sus cuadros, *Hogar canario*, cuadro que le valió una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional. En este interior humilde una familia concentra su atención en un niño de cuna. El esquema del color y la composición en diagonal, es fresca y dinámica. El realismo social está presente en esta representación de la vida rural canaria, mas el énfasis amable y el espíritu de ancestral resignación anulan toda dimensión crítica. Las duras condiciones en que el niño ha venido al mundo las sublima la idea de la sencilla armonía familiar. Otros iconos de armonía rural y fecundidad agrícola se sucederán: *Levantando tomateros,* (1903), *Lecheras de Tenerife*, (1904-05) y *De vuelta del mercado*, (1904)[34]. Estas imágenes que celebran la abundancia de la tierra y la continuidad inalterable del universo agrícola aportan cierto frescor y claridad, y debemos tenerlas presentes como referentes preliminares de futuras elaboraciones realistas regionales, de los grandes lienzos de José Aguiar que enaltecen a los colectivos rurales y de la larga serie de las *magas* de Pedro de Guezala.

En 1895, también galardonado en un certamen nacional, arribaba a Tenerife el igualmente gaditano Manuel López Ruiz (1872-1960). Pronto se vinculará a la sociedad santacrucera y ofrecerá sus servicios como retratista rápido en las páginas de *Gente Nueva*, revista de la cual será asiduo ilustrador, al igual que Romero Mateos. Firmándose "El Afilador", López Ruiz hará agudas caricaturas y retratará a tipos canarios; completará su actividad profesional con la docencia en la Escuela de Artes y Oficios. La ingente producción de López Ruiz, que abarca desde 1895 hasta el año de su muerte en 1960, no se desviará jamás del canon realista decimonónico y el principio del la pintura *plein air*. Su paleta será siempre sobria. Para el paisaje rural, se basará en el ocre, par-

[34] El profesor Fernando Castro Borrego ha publicado la única monografía existente sobre la vida y la obra de este autor: *Ángel Romero Mateos. Análisis del costumbrismo en la pintura canaria.* Catálogo de Exposición. Eds. Caja General de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, 1976.



El Castillo de San Cristóbal desde el sur. Manuel López Ruiz. Ca. 1950-55. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

do, bermejo y verde, y para el mar, pues será el principal marinista de Canarias, en el azul, rojo y verde[35].

Tendiendo al empaste cuando representa el campo, y más diluida a la hora de establecer los cromatismos de la luz en el mar, su visión de la realidad es directa y sincera. Prefiere los rincones ocultos y los ángulos sorpresivos de la naturaleza, caseríos solitarios y abandonados, el vetusto barrio de San Francisco en Telde, la aislada Costa de Anaga, caletas, bufaderos y roques. Estudia la dinámica motriz del Atlántico en promontorios y orillas y los estados del mar desde la cubierta de *correíllos* y goletas. El cenit artístico de su carrera como marinista se produce en 1946, cuando expone en el Museo Naval de Madrid, veintitrés obras, bajo el lema de *Mares y Costas de Canarias*. Lastra su reputación la tendencia a la excesiva repetición y variación de sus propios iconos, que los desvirtúa. Sin embargo, tener un López Ruiz en casa, fuese paisaje o marina, se convirtió en marca culta para la burguesía y este factor no debe menospreciarse en la historia social de la pintura en Canarias.

El naturalismo y la enseñanza libre de Eliseu Meifrén Roig

En 1899 el Presidente del Gabinete Literario de Las Palmas, Carlos Navarro Ruiz, se halla en París y coincide con el pintor catalán Eliseu Meifrén i Roig. Este le expresa su interés por conocer las Islas y Navarro Ruiz le invita a pasar una larga temporada en Canarias. La fórmula comercial que le propone implica la producción de obra pictórica de gran formato a cambio de los gastos de viaje, estancia y una cantidad estipulada. Aparte de este contrato que debe cumplir Meifrén podrá realizar las ventas privadas que desee. Ese mismo año el posimpresionista catalán se traslada al archipiélago donde residirá hasta 1901. Vivirá en Las Palmas de Gran Canaria aunque también visitará y residirá en Tenerife. En la capital grancanaria alquilará una casa terrera en el pueblo pesquero de San Cristóbal que se convertirá en sede de una academia libre, a la cual acudirán varios jóvenes artistas, casi todos ellos formados por Nicolás Massieu y Falcón en el Colegio de San Agustín y otros profesores como Rafael Bello. Meifrén libera el aprendizaje formal del dibujo y copia en interiores, y se lleva a sus alumnos a pintar al aire libre. Sus focos de actuación serán la costa de San Cristóbal, la Playa y Bahía de Las Canteras, y la medianía baja de Tafira. Sin cambiar sustancialmente la orientación realista que ya poseen, Meifrén les enseñará a observar la luz y a captarla, a buscar ritmos y patrones naturales y a interpretar el color sin distorsión[36].

Néstor Martín Fernández de la Torre, Juan Botas y Ghirlanda, Tomás Gómez Bosch, Rafael de Avellaneda, Faustino Márquez y Francisco Suárez León integran el núcleo duro que seguirá al maestro durante su estancia canaria. De esta etapa naturalista se conservan óleos y acuarelas de Néstor[37]. La imitación de los modelos meifresnescos se evidencia en las telas costeras, algunas como *Rocas en la Playa*, (1900), muy realistas, otras como *Barcos fondeando* (1902), ensayos de pintura pura y rápida

[35] *Gente Nueva* de Josefa Sánchez Santana, Gobierno de Canarias, 2005.

[36] En la monografía *Meifrén*, de Mercé Vidal, Editorial AUSA, Sabadell, 1991, aparecen los once lienzos que el pintor entregó al Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria. Un ejemplo de su paisajismo canario es *Playa del Puerto de La Cruz*, que figura en el catálogo de la exposición *Eliseo Meifrén i Roig*, (comisario Fernando Francés), ed, Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana, Generalitat de Catalunya y Museu de Belles Arts de Valencia, 2000.

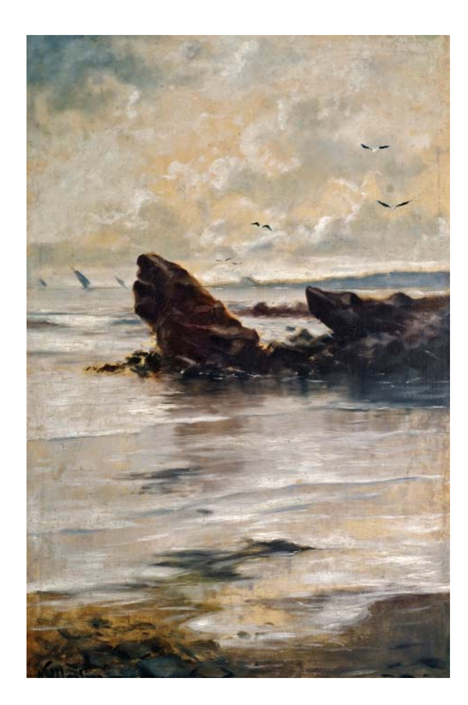
[37] Ver *Memoria de la Costa. Los perfiles del litoral urbano. 1850-2000*, de Jonathan Allen, Ed. Fundación Puertos de Las Palmas y Obra Social, La Caja de Canarias, 2007, pp. 60-71.



Barcos fondeando. Néstor Martín Fernández de la Torre. Ca. 1903. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.

de consistencia pastosa y vibrante color. La exploración y reflejo directo de la naturaleza es especialmente interesante por su valor documental en las obras que el pintor adolescente le dedica a los alrededores de Tafira. Nos asomamos a entornos desaparecidos, de carreteras sin asfaltar, tapias y fincas muy antiguas e incluso postes de electrificación, que se elevan en un medioambiente pintoresco. Néstor es realista durante los primeros cinco años del siglo veinte, tanto en su natal Las Palmas como en Madrid. El realismo es el medio pictórico que le sirve para representar un intemporal patio canario o para grabar el vívido trasiego de la Calle Mayor de Madrid, y el realismo es la fuerza determinante tras centenares de bocetos coloreados que toma de todos los tipos que transitan las calles de la capital de España.

Rafael de Avellaneda será fundamentalmente un pintor realista, salvando su derivación *belle époque*. Su naturalismo se centrará en personajes locales, urbanos y rurales, más que en el paisaje, que muestran afinidad con los retratos populares de Francisco Suárez León. En sus estudios de pastores o campesinos fumando, alcanza una espontaneidad expresiva y sencillez notable. Estos personajes ilustrarán los artículos que su hermano Sebastián Suárez León publica en 1901 en la revista *La Atlántida*, esbozos de tipos populares de Las Palmas, otro indicador de la aceptación e implantación de la cultura realista. Debemos mencionar, no obstante, un paisaje costero crepuscular de Avellaneda, que posee además una fuerte atmósfera simbolista. Muy escasos son los lienzos identificados de Faustino Márquez, pero dos paisajes costeros que se



Rocas en la Playa de la Laja. Néstor Martín Fernández de la Torre. 1900. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.



Retrato de campesino fumando. Rafael de Avellaneda. Ca 1901. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.



Punta de La Laja. Nocturno. Rafael de Avellaneda. Ca 1900-05. Colección R. N., Las Palmas de Gran Canaria.

conservan en los fondos de El Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, señalan el tránsito por el naturalismo y las enseñanzas de Meifrén. *Una barca en la Playa de La Laja*, (1900), es un formato alto y estrecho, que muestra, desde la orilla, una barca pesquera con las velas bajas y el litoral de Telde en tercer plano.

La impronta de Meifrén sobre Tomás Gómez Bosch se resume en las calidades de la superficie y la restricción severa del color. La Playa de Las Canteras, en concreto las vistas de El Rincón que pinta en 1905, se alejan de la influencia sorollesca inicial y afirman una orientación realista que jamás abandonará. Casi sesenta años después, cuando en 1964 pinta uno de los charcos entre las rocas lisas de Las Canteras, la sobriedad tonal y la liquidez de la superficie no acusan transformaciones. Incorpora pues el realismo a su quehacer vital pero no es su única manera. Paisajista y retratista naturalista usará el óleo expresivamente en distintas épocas, por ejemplo en el lienzo que le consagra a una Caleta de El Rincón en 1919 y regala a su amigo Tomás Morales.

Gómez Bosch será el retratista prolífico de la burguesía grancanaria durante seis décadas y media del siglo veinte y por tanto un elemento fundamental para la alta cultura social artística de Canarias. Su pintura de próceres, abogados, médicos, profesores, creadores y hombres públicos forma una galería de los valores liberales y progresistas. El pintor, no suele prestarse a estrategias que ensalcen y falseen la personalidad del sujeto, huyendo siempre de gestos y trucos grandilocuentes. Sólo tenemos que contemplar la sencillez conceptual de sus retratos de la década de 1940 para aseverar estos puntos[38]. En esa década se producirá el último influjo realista en el autor, la asimilación y adaptación de la estética

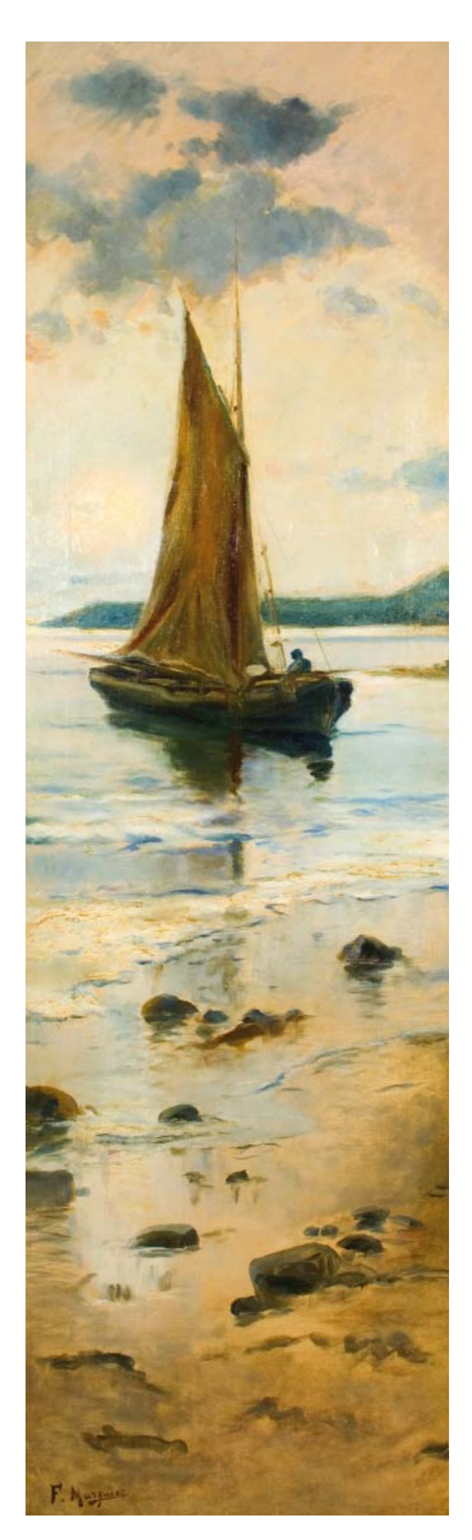
[38] En *El Pintor Tomás Gómez Bosch*, eds. Fundación Mutua Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, María Rosa Bordes Benítez recoge las reseñas que de la obra retratística de Gómez Bosch hacen Luis Benítez Inglott (*La Falange*) y Luis Doreste Silva (*La Falange*), entre otros críticos (*La Provincia, El Eco de Canarias, La Tarde*), y que inciden sobre la excelencia de su naturalismo. Ver pp. 71-118.

del realismo de Ignacio Zuloaga, que se trasladará directamente al ámbito de sus naturalezas muertas. A la exuberancia subtropical y al exotismo vegetal de Néstor, Gómez Bosch opondrá una sobria imagen de los frutos de la tierra, que ha hecho de sus bodegones piezas de coleccionismo en el mercado contemporáneo local.

De la época que Juan Botas y Ghirlanda pasa en Gran Canaria, a principios del veinte, como alumno libre de Meifrén, se ha conservado un grupo de pequeños y medios formatos, sobre lienzo y tabla, que reflejan el gran "empujón" recibido. Botas llega a la escuela libre del catalán después de haber sido discípulo de Filiberto Lallier y Ausell y Pedro Tarquis de Soria en la Academia Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. En alguna imagen de charcas, la preparación realista decimonónica se transparenta, pero durante 1900 y 1901, el artista adolescente se decanta hacia los modos más expresionistas del posimpresionismo que establecerán su imagen moderna y lo convierten en precursor simbólico del paisajismo abstracto en Canarias. Juan Botas no es sólo pintor y excelente caricaturista. A lo largo de su corta vida se pronunciará en la prensa y en escritos sobre el arte y el medioambiente de las Islas, cuyo deterioro y expolio sistemático no duda en denunciar[39]. Expresa su identificación rousseauniana y cercanía hacia la naturaleza de una manera emotiva e inédita en el panorama insular. Esta vanguardia de la crítica medioambiental contrasta luego con sus opiniones acerca del emergente cubismo y futurismo que observa directamente durante su viaje a Italia en la Bienal de Venecia, que comenta negativamente, poniendo en tela de juicio su autenticidad y valor como arte en sí.

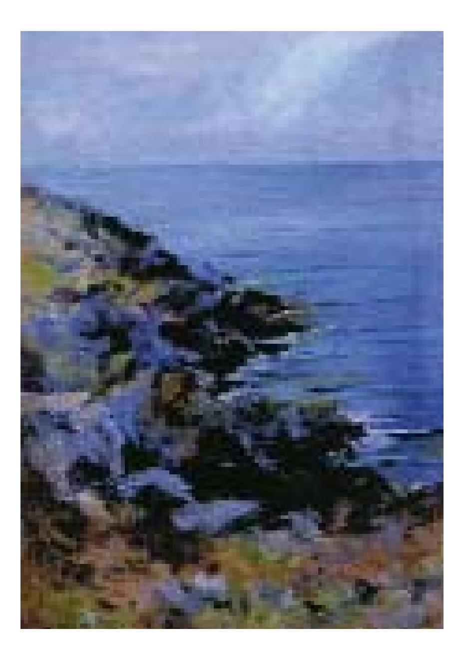
Francisco Bonnín Guerín, (1874-1963), había iniciado su carrera artística con el óleo pero en vez de afianzarse en el repertorio del paisaje y el retrato optó por el medio de la acuarela. Quizás, aparte de una inclinación hacia la rapidez y el naturalismo, su vida como militar y su gusto de viajar "al interior" de España también le predispusieron al acuarelismo. Figura de gran importancia en la institucionalización del arte y su enseñanza en Tenerife (funda el Círculo de Arte de Santa Cruz de Tenerife en 1908 y el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en 1928), impulsor y defensor de la Agrupación Española de Acuarelistas de Tenerife (fue miembro de la de Cataluña), y socio y corresponsal de El Museo Canario en Tenerife (1932), Bonnín "hereda" y sustenta la alta tradición de la acuarela del diecinueve, que había exaltado Manuel González Méndez.

Su obra paisajística, que ocasionalmente incluye escenas agrícolas y pescadoras, cubre cinco décadas de producción no interrumpida, desde 1910 hasta 1960. Al no fechar sus acuarelas, resulta harto difícil datarlas con exactitud, pero a grosso modo podemos establecer un largo periodo inicial que abarca desde 1910 hasta 1930, en que las señas del realismo detallado del diecinueve son aún claras, y otro periodo entre 1930 y 1950 en que su estilo se hace más fluido y tiende a obviar el detallismo primero. El contacto con el pintor expresionista alemán Bruno Brandt a inicios de los años 30 le inspira ciertas obras que rompen los



Una barca en la playa de La Laja. Faustino Márquez. Ca. 1900. Colección de Arte del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria.

[39] Ver *Juan Rodríguez Botas y Ghirlanda. Fondos de la Casa de Colón*, Catálogo Exposición, texto de Fernando Castro Borrego, 2001. eds Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria.



Marina. Acantilado. Juan Rodríguez Botas y Ghirlanda. Ca. 1905-1910. Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria.

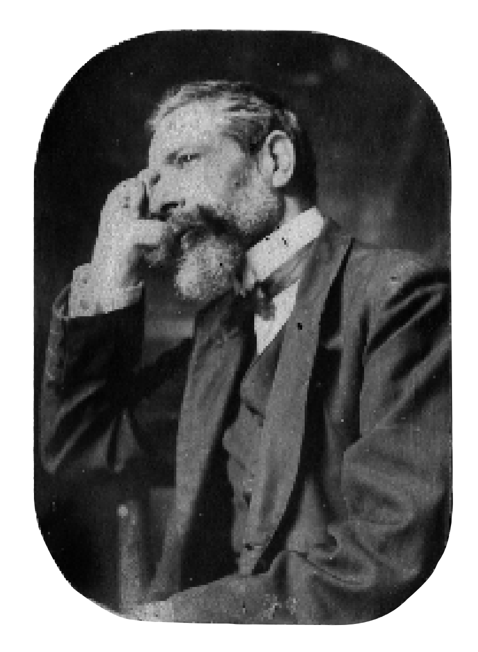


Paisaje. Juan Rodríguez Botas y Ghirlanda. Ca. 1905-1910. Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria.



Calle del Puerto de la Cruz. Francisco Bonnín Guerin. Colección privada. Tenerife.

esquemas formales de la representación en pos de la expresividad. Aunque "pintoresquista" por antonomasia, la absoluta fidelidad a la realidad observada caballete a espaldas hacen de las acuarelas de Bonnín preciosos documentos de zonas y rincones apartados del Norte de Tenerife. Exploró sobre todo en ese primer periodo, los caseríos y calles de Los Realejos, los entornos de La Orotava, las callejas de El Puerto de La Cruz y *fotografió* al pincel patios y huertas de La Laguna. Pintó asimismo las faldas de El Teide, Ucanca y ciertas calas y playas, como la Playa de Martiánez[40].

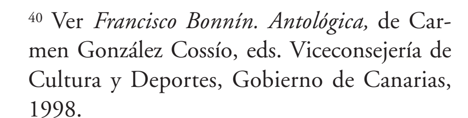


Fotografía de Francisco Suárez León. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

Francisco Suárez León y el realismo social

Tras la fundamental enseñanza de Meifrén y la sesuda formación de Manuel Massieu y Falcón, Francisco Suárez León viaja a Madrid, donde hace copias en El Prado de obras que suscitan su interés, especialmente Velázquez y el realismo español del diecisiete. No sabemos, a ciencia cierta, que le decanta hacia el realismo más comprometido, si su gusto dominante por esta tradición en sus vertientes clásicas y modernas, sus inclinaciones republicanas o la prosa dramática y teatral de su hermano Sebastián que impacta con sus duras crónicas de la vida de los marginales en la revista *Florilegio*. Lo cierto es que en la galería de seres humildes y desposeídos que reúne Suárez León entre 1900 y 1906 el realismo social se eleva a cuotas inéditas en Canarias.

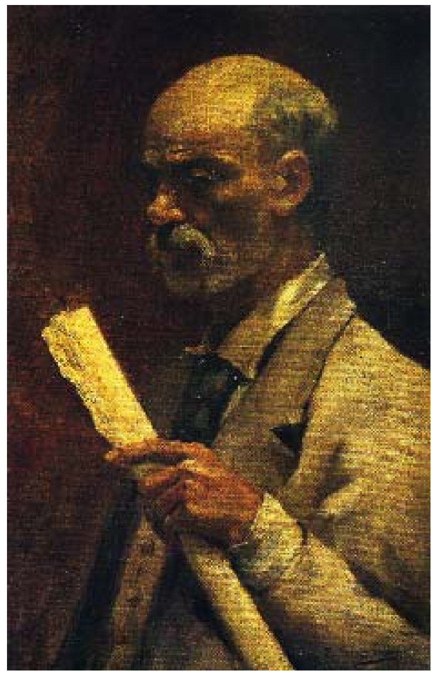
No deja de sorprender que la plenitud retratística de Suárez León la ocupen personajes "anónimos", aunque a lo largo de su vida realizará retratos ocasionales de amigos, parientes y personalidades admiradas (como el *Retrato de Benito Pérez Galdós*). Por su galería desfilan pescadores, campesinos, mendigos y muchachos que seguramente conocía y que eran rostros de la cotidianeidad laboral. A la vez que el artista individualiza y capta los rasgos de estas personas que si no "no pasarían a la historia", sus identidades jamás se desvelarán. En este sentido el realismo social de Suárez León, fuese de manera consciente o intencionada, se acerca a una rara objetividad dentro de la historia del retrato canario,



[40] Ver *Francisco Bonnín. Antológica,* de Carmen González Cossío, eds. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1998.



Los viejos. Francisco Suárez León. Ca. 1905-07. Colección privada. Firgas. Gran Canaria.



El hombre de la Vela. Francisco Suárez León. Ca. 1905. Colección privada. Firgas. Gran Canaria.

ya que salvo en uno o dos casos, toda huella de relación simbólica entre el personaje y su profesión han sido borradas. Su realismo es puro en el sentido "fotográfico" del naturalismo, ya que el pintor se extrema en el proceso de la representación y de la fidelidad, y revela los efectos del "determinismo social". Es importante que equilibremos la balanza del realismo social en la pintura canaria moderna estableciendo sus dos polos. Durante esta década y precisamente en los años que se constituye la galería de Suárez León, Manuel González Méndez demuestra una sensibilidad y una transparencia naturalista paralela, al margen de diferencias estilísticas y una exposición a las grandes corrientes europeas, que pudo observar en París.

Del ciclo de retratos populares sólo dos aparecen fechados. Uno, es el impresionante *Rocote orando*, (septiembre de 1900), y el otro el *Niño con bardino*, (1904). El *Rocote orando*, junto con *El hombre de la vela* y *Los viejos* integran el ciclo de retratos dedicados a los creyentes y piadosos populares que frecuentaban las iglesias y la Catedral de Las Palmas. Suárez León, en ningún momento sospechoso de beatería, traza objetivamente los rasgos de esa milenaria fe del pueblo, sin que ello suponga una quiebra o deserción de su aguda observación social marginal.

El rocote sostiene entre sus manos un rosario y el pintor lo fija en un instante de oración que sacude su cuerpo como una descarga eléctrica. En contraposición a estos síntomas emocionales de la fe admiramos la contención y el ensimismamiento que caracterizan al *El hombre de la vela*. El único retrato colectivo que conocemos del autor, *Los viejos*, que seleccionó el Marqués de Lozoya para la *Exposición de Artistas de La Provincia de Las Palmas*, en Madrid (1945), es la culminación de



Desnudo infantil. Francisco Suárez León. 1905. Colección privada. Firgas. Gran Canaria.

este ciclo[41]. Los cuatro mendigos, alguno ciego, que forman la lastimera "cuerda" de estas semblanzas encadenadas, alegorizan e intemporalizan la marginalidad, situándola más allá de las complacientes estrategias de la compasión. La modernidad de su ojo pictórico y de sus convicciones sociales triunfa sobre el tradicional y acomodaticio conservadurismo canario, y el documento naturalista resultante es tanto más valioso por ello.

De fecha muy cercana al *Rocote orando* es *El hombre del pescado*, un pescador-vendedor de los barrios de San José y Vegueta. El esquema del color, de gama tonal clara, es el motivo de tal datación. Visto de perfil, chupando de su inseparable pipa, el personaje evita el contacto ocular y permanece absorto en su dura rutina. Prima de nuevo la fidelidad fotográfica a la realidad y el ejercicio naturalista puro. *El viejo*

[41] Catálogo de la *Exposición de Artistas de La Provincia de Las Palmas*, de el Marqués de Lozoya, Madrid, 1945, en El Museo Canario.

sentado, similarmente absorto en una contemplación abstracta, obedece por su esquema tonal a esta fase inaugural del retrato popular. Solo y tranquilo sobre una cesta, la tipología de este retrato conecta con la tradición del realismo español. La desnudez de la habitación, iluminada por una ventana no nos permite desviar la mirada hacia ninguna parte. La vejez y la extenuación de una existencia sacrificada marcan al anciano y hacen reflexionar sobre por qué y hasta cuándo perdurarán estas diferencias.

El retrato realista más radical de Francisco Suárez León, icono de la pintura social comprometida, es el *Desnudo infantil*. ¿Qué movería al pintor a hacer posar a este joven de cadera deforme, víctima de la polio u otra lacra congénita? El hecho de estar pintado al dorso de un Meifrén sólo incrementa nuestro desconcierto y sorpresa. ¿Acaso no lo estimaba el autor, acaso lo consideraba como un boceto sin valor o sentiría algún tipo de vergüenza ante la obra? Lo cierto es que este desnudo abre la puerta al mundo de los niños pobres y desvalidos, cuyo destino en 1900 era harto trágico. El único precedente a esta imagen es el lienzo de Gumersindo Robayna y Lazo, *La Miseria*. Es lógico que se busquen asociaciones con el cuento publicado por Sebastián Suárez León, memento a la suerte patética de un niño desahuciado y retrasado, *Antonín*[42]. Éste, muere en un zaguán una mañana, tras haberse pasado sus últimos días contemplando la ventana de una señorita que en una noche de lluvia le dio su capa. La compasiva atención concedida a la niñez desvalida es una cualidad que comparten ambos hermanos, atención que se revestirá de esfuerzo ilustrado y pedagógico en la persona de otro hermano, José Suárez León, el "maestro de La Puntilla".

El paisaje de Suárez León se vaciará paulatinamente de tópicos y modos pintoresquistas, recibidos de su primer maestro Massieu y Falcón, para comprender una visión naturalista y directa del medioambiente "rururbano" y rural grancanario. Aún en los paisajes realistas que datan de 1885-1890, apreciamos una descentración de la mirada artística hacia aspectos y ángulos *menores*. Se trata del estudio de cauce pedregoso que ocupa el primer plano, con unas fincas esparcidas en ambas riberas en el segundo. Sorprende a primera vista la elección de un cauce seco en *Puente sobre un barranco*, por la apriorística ausencia de belleza formal, ya que no es una imagen exaltadora de la naturaleza local. En esta cualidad casi *antipaisajística* estriba su interés. Si exceptuamos ciertas concesiones a la tradición costumbrista, el paisajismo de Suárez León es la búsqueda y la representación menos gloriosa de la geografía grancanaria, la validación de parajes semidesérticos y agrestes, la "fealdad" en que zozobra y transmuta la estética moderna de Baudelaire.

Otro paisaje primerizo, también una vista encuadrada por un puente bajo, es un cauce de barranco con un pequeño caudal de agua aún discurriendo. El cuadro es una imagen realista nítida y meticulosa, que podemos fechar también entre 1895 y 1900. Revela el influjo del realismo minucioso de Massieu y Falcón por el tratamiento límpido de la su-

[42] En *Esbozos*, de Sebastián Suárez León, Ed de la Tipografía España, 1903, Las Palmas de Gran Canaria.



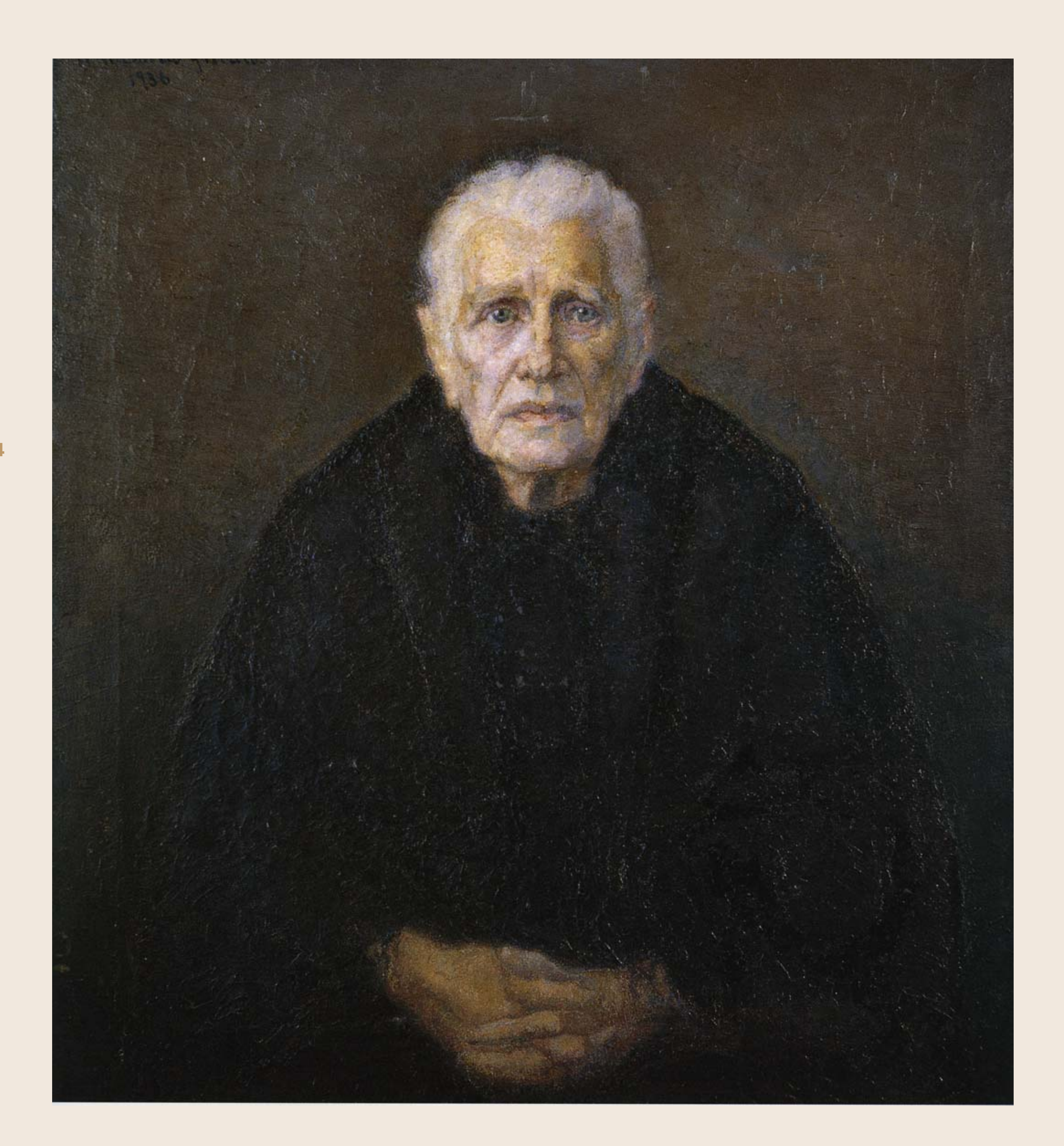
Patio de la antigua Ermita de los Reyes Católicos. Francisco Suárez León. Ca. 1890. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

perficie y el consumado detallismo. Lo óptico prima sobre otros aspectos y la obra parece extrañamente ajena a la sensibilidad de Suárez León, como si se tratara de una copia en vez de un original. Comparte con el paisaje ya descrito, una perspectiva de inferior a superior poco habitual y el descentramiento de la mirada tópica. A inicios de la década de 1890 debió pintar Suárez León la vista de una de las torres de la catedral de Las Palmas, un paisaje urbano y además de techumbres. La sensación capturada sigue vigente hoy en día, la de un barrio antiguo, como es Vegueta, de azoteas planas coronadas por la mole de la Catedral. Suárez León no parece tener mucho tiempo libre para perderse en largas excursiones campestres o costeras y por eso se restringe su ojo paisajista a la ciudad, a sus costas y a la periferia rural de San José y Vegueta. La vista de una ermita, con sus casas adheridas formando una curiosa composición volumétrica pertenece a estos cuadros del entorno urbano capitalino e insiste otra vez en la composición desde un ángulo de referencia bajo.

Dos obras de la década 1890-1900 indican la transición de la manera realista al definitivo estilo posimpresionista. Son sendas impresiones de callejones, laboriosamente pintadas, aunque más libres en la forma y pincelada. Una, tiene en primer plano la tapia de un jardín rematada por rosales y en el trasfondo, la visión trasera de varias casas que ofrecen el caos habitado de la ciudad, colección de balcones, ventanucos y azoteas de planta irregular. Excepcional por la fuerza y vibración de los elementos naturales y creados que lo caracterizan, es el cuadro de un patio-callejón adosado a una vivienda de la periferia urbana. Plantas en macetas, un frondoso embeleso, una parra y una piedra de afilar instalada.

Todo se conjuga en una impresión de naturalidad que no atenta contra la belleza, al contrario, la intensifica, aunque la identificación de lo estético en este caso supone el ejercicio de esa conciencia moderna que implica la disolución de jerarquías y categorías sociales. Este paisaje roza lo pintoresco pero no cae en él porque la construcción de la imagen se afianza en un proceso realista, fiel y riguroso que prescinde de adaptaciones o modificaciones pintoresquistas. Es el espíritu de los jardines abandonados de Rusiñol, de sus patios realistas destartalados, la búsqueda de la realidad en los rincones menos prometedores, tal como sucederá en ese descuidado e intrascendente *Jardín de la Escuela* de Juan Carló década y media después.

Suárez León crea documentos visuales al óleo que nos transmiten una sensación de lo urbano local harto cercana, que cristaliza la esencia de la ciudad antigua, universo periférico que ya sólo pervive en márgenes humildes, en pasajes y recorridos que encapsulan épocas y funciones periclitadas. Esta sensibilidad anima el acuarelismo de Méndez y Bonnín, y surca el siglo veinte hasta las mejores acuarelas de Manuel Millares, en que, aún movido por la imperiosa necesidad, grabó el pasado rural exhausto de El Pambaso, El Batán y San Nicolás.



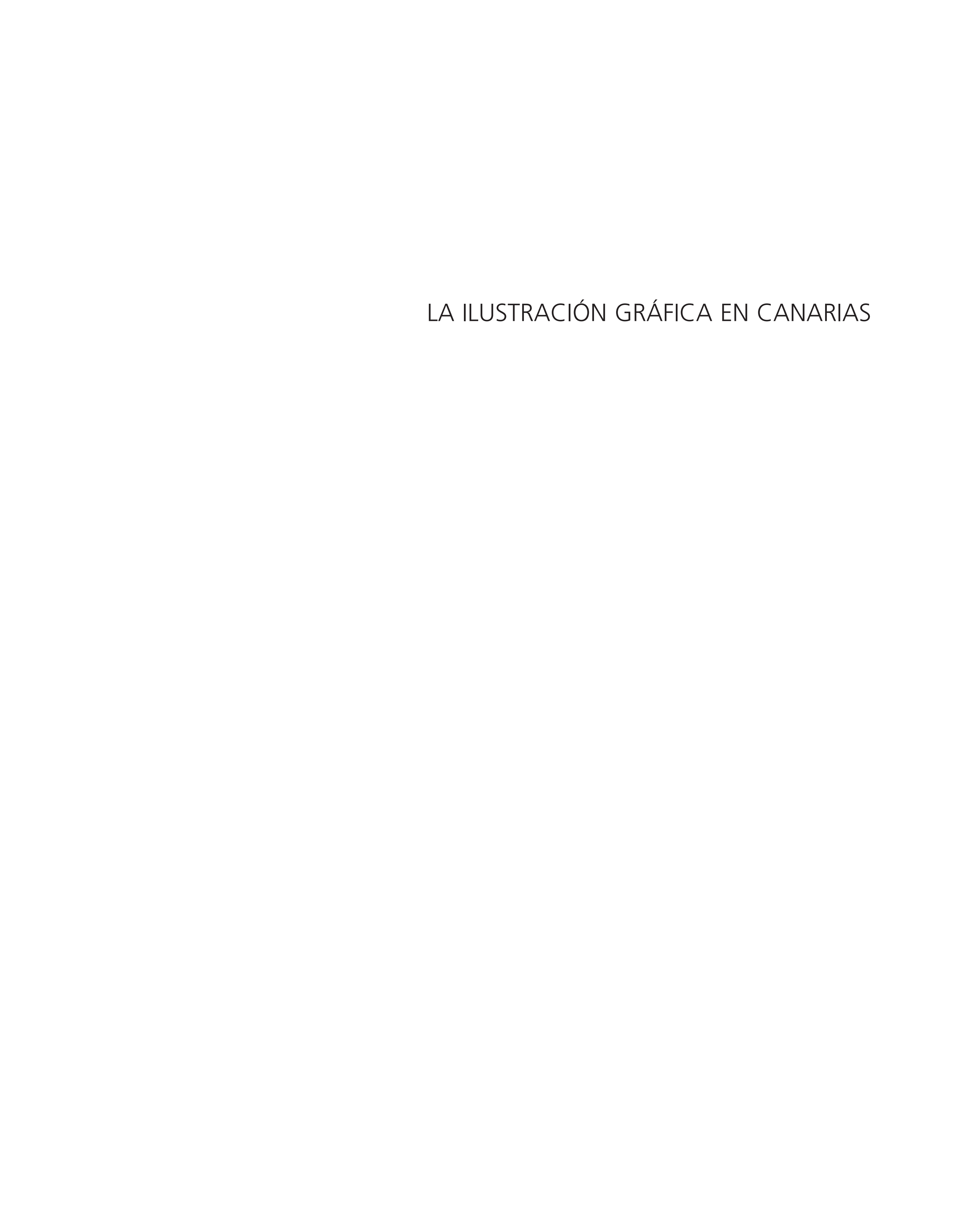
UNA MADRE PARA LA ETERNIDAD. RETRATO DE *MI MADRE* DE NICOLÁS MASSIEU MATOS (1936)

María de los Reyes Hernández Socorro

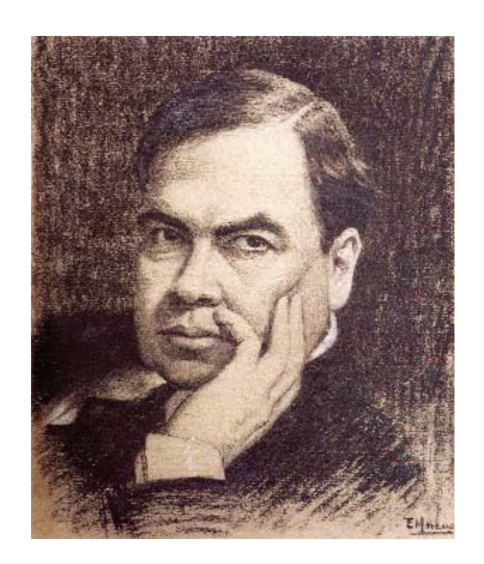
La pasión que siempre sintió Nicolás Massieu Matos por Gran Canaria, no fue impedimento para que a lo largo de su vida (1876-1954) realizara un periplo por tierras europeas y americanas (Inglaterra, Italia, Francia y Argentina) entre los históricos momentos finiseculares decimonónicos (1894) y la atrayente y convulsiva primera década del siglo XX (1914). Este periodo viajero supuso para Massieu un debate interno entre su ferviente deseo de dedicarse a la práctica artística —aleccionado por su tío, el también pintor Nicolás Massieu Falcón— y la búsqueda de un acomodado trabajo, menos bohemio y más remunerado, tal y como deseaban sus allegados. Liverpool, Londres, Roma, París y Buenos Aires, fueron ciudades que dejaron diversas improntas en la vida del artista. Los siete años vividos en Inglaterra, supusieron tímidos coqueteos con el mundo del Arte, al posibilitarle la visita a diferentes centris museísticos, aunque en esos momentos estuviese dedicado, más intensamente, a una actividad más prosaica, como es la de importador de frutas. A esta etapa le sobreviene el bienio italiano (1902-1904), época en que comienza a decantarse por la práctica artística. En la elección de este destino hay que tener presente que Roma fue el lugar elegido por su primer profesor, el ya citado pariente Massieu Falcón, para ampliar sus horizontes artísticos. Luego vendría la atracción parisina, viviendo en suelo francés desde 1904 hasta 1909. Este quinquenio le sirvió para afianzar su vocación por el mundo del Arte. Pasó por la Academia de Julián, trabajó duramente los aspectos técnicos en el taller de Jean Paul Laurenz, y recibió clases de Eugenio Carrière (1849-1906). De este maestro percibió la matización de las formas expresivas.

A tenor de las diversas técnicas y géneros utilizados, Colacho Massieu Matos puede ser considerado un pintor ecléctico. Cultivó con profusión el retrato, interesándole la captación psicológica de los personajes sin perder la fidelidad a los modelos representados, a los que suele dotar de ciertas dosis de discreción, no reñidas con la búsqueda de una sobria elegancia alejada de cualquier afectación. Para su paleta posaron miembros de su familia, personajes de la cultura y gente sencilla, atrayéndole, por otra parte, su propia figura a través del autorretrato. En sus composiciones retratísticas se percibe el sustrato de la pintura española del Barroco, detectándose asimismo, en los retratos costumbristas, ecos del palmero Manuel González Méndez.

El pintor donó en su testamento parte de su obra pictórica al Cabildo de Gran Canaria. Dicha institución acordaría su instalación en el extinguido Museo Provincial de Bellas Artes, cuyos fondos pasaron a la Casa de Colón. Entre los cuadros cedidos por el artista figuraban los lienzos que muestran al pianista Romero Spínola a los señores Manuel Mascareñas y Bernardo Gil Roldán, y a Carmen Matos y Moreno. El pintor se recrea fervorosamente en mostrar el imponente e íntimo retrato de su madre, embriagado de su casi centenaria y penetrante mirada azul, aunando fuerza y fragilidad, entereza y ternura. Envuelta dulcemente, pero sin concesiones a la ñoñería, en una armónica conjunción de tonalidades grisáceas y negras, resalta y define los blancos cabellos y sus penetrantes y tiernos ojos impregnados de la placidez que otorga el privilegio de haber podido llegar a ese momento de su dilatada vida. Sobre un fondo neutro —de tintes velazqueños— nos mira fijamente, transmitiendo el sosiego clásico aprehendido por el artista en su etapa italiana. El legado clasicista se percibe también en la composición triangular que Massieu confiere a ese medio cuerpo sedente, engrandecido por la luz que emana de su alargado rostro y sus entrelazadas y filiformes manos. Quiere simbolizar y dejar constancia para la eternidad de la imperturbable sencillez de la representación materna, plasmando sensibilidad, calidez, sosiego e inexplicable fuerza frente al inexorable paso del tiempo.



LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA EN CANARIAS



Retrato del poeta Rubén Darío. Ca. 1904-1905. Eladio Moreno Durán. Casa Museo Tomás Morales. Moya. Cabildo de Gran Canaria. Gran Canaria.

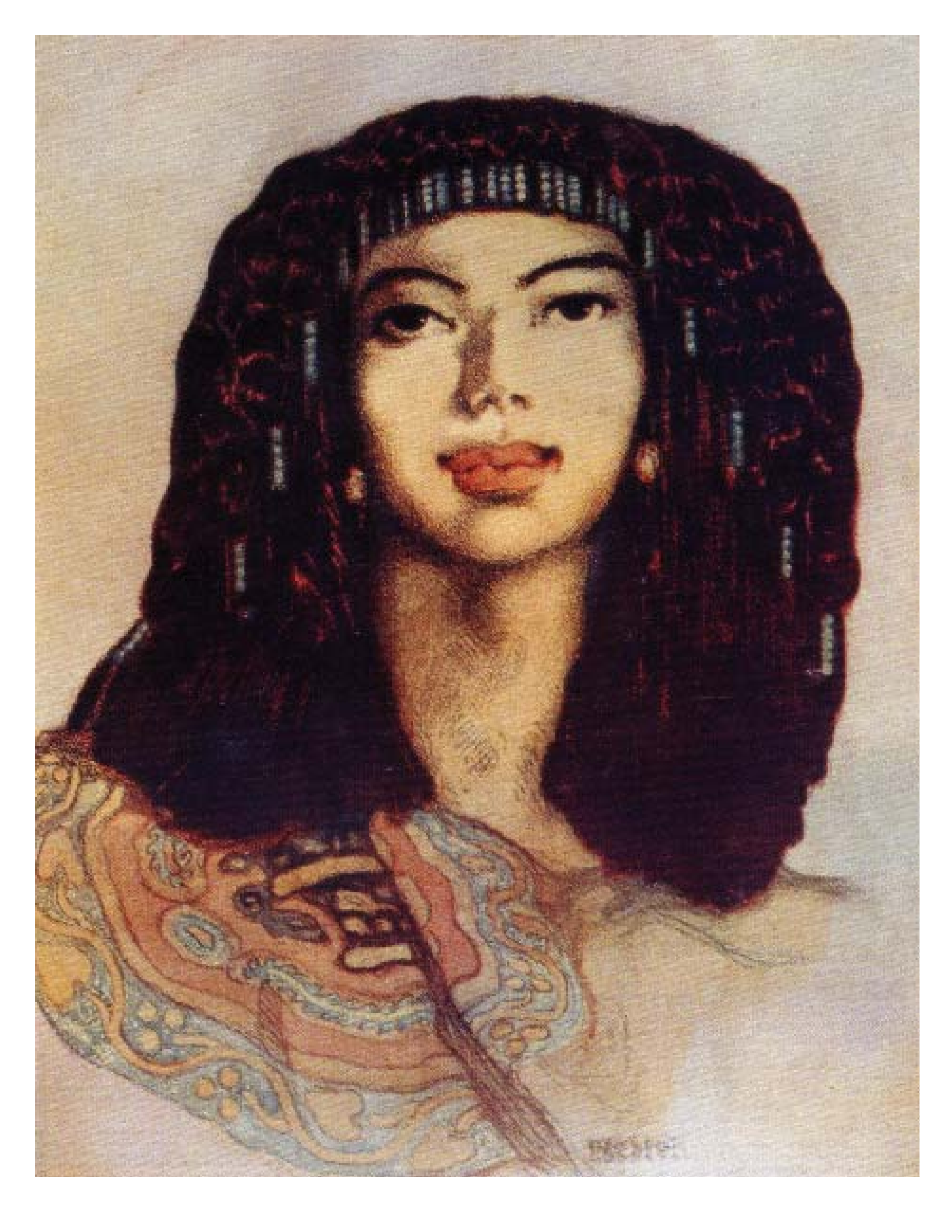
CANARIAS Y LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA ESPAÑOLA

El entronque de los artistas canarios con la ilustración gráfica nacional durante las épocas culturales del modernismo y el *déco* se produjo a través de las revistas ilustradas. Los artistas canarios colaboraron en casi todas las revistas de tirada notable entre 1900-1930, (Néstor y Miguel Martín Fernández de la Torre contribuyeron con dibujos a *Summa* y *La Esfera*, Pedro de Guezala a *Arlequín* y a *La Esfera*, Marrero Regalado a *La Ilustración Hispano-Americana* y Francisco Borges Salas a *La Esfera*). Aunque fueran colaboraciones literarias, tampoco debemos obviar las contribuciones de Tomás Morales a la parisina *Mundial Magazine* que editó Rubén Darío, del cual existe un retrato a carboncillo y tiza realizado por Eladio Moreno en Madrid, (ca.1904-1905)[43].

Néstor colabora en *La Esfera* desde los primeros números de la revista. En 1915 ofrece como portada una obra que data de 1912, titulada *Egipcia*. La cara de pómulos anchos y bien separados es perfecta excusa para abundar en el diseño de la cabellera, uno de los *leitmotif* nestorianos que marcan la síntesis modernista-simbolista. Los cabellos de la joven caen en sendos haces casi simétricos; en ellos el pintor engancha unas esmeraldinas cuentas que anudan el pelo en mechones. La especie de estola de tela que lleva la modelo sobre sus hombros describe un círculo de motivos florales. Este énfasis sobre el cabello femenino en *Egipcia* no es sino un hito más en un rico camino iniciado a principios de la década y que surgió con los retratos prerrafaelistas que el pintor hizo de algunos miembros de su familia, "retratos de caballeras" más que de rostros, como observamos en *Pastora de las Flores Commynes*, (c.1910).

Las rítmicas espirales y trenzas que engalanan las testas feneminas de Néstor se transmutan en las fantásticas cornamentas de los *Sátiros*, cuyas cabezas se deforman a causa de estas enormes y rebuscadas astas. Varios *Sátiros* aparecieron a página completa en *La Esfera*; los agigantados cuernos masculinos que realzan la sexualidad de los híbridos no sustituyen enteramente al pelo, que brota rizado y potente a la vez. La fuerza de los torsos subraya el concepto de la supremacía física masculina y los rostros son retratos individuales de hermosura varonil; estos elementos confluyen sobretodo en el *Sátiro del Valle de Hespérides*. Néstor transfiere a los sátiros el narcisismo homosexual modernista y lo ex-

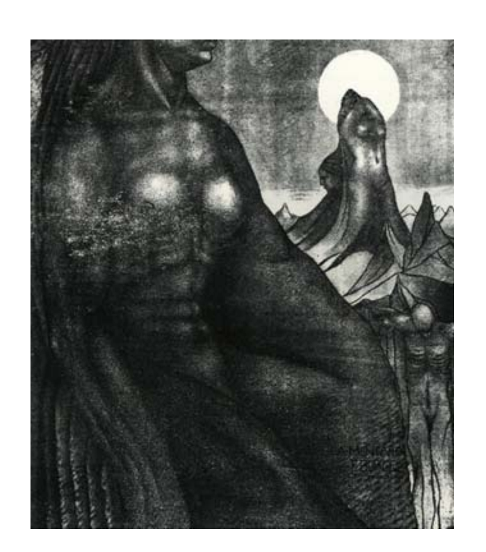
[43] Ver "Tomás Morales en *Mundial Magazine*", de Oswaldo Guerra Sánchez, en *Moralia. Revista de Estudios Modernistas*, nº 7. ed Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canaria, 2008.



Egipcia. Ilustración para portada de La Esfera nº 59, 1925. Casa Museo Tomás Morales. Moya. Cabildo de Gran Canaria. Gran Canaria.

plicita en un *magazine* de actualidad política, literaria y artística contemporánea. El artista concibió también una serie de prototipos femeninos que complementaron la estética masculina de los sátiros. Me refiero a la serie *Las Mujeres. Poema de la Tierra*, dos de cuales fueron publicados en *La Esfera* durante 1919.

De éstos, el de mayor orientación modernista es el que nos muestra a una pareja de mujeres juntas; el artista presenta la visión dorsal de una que tapa a la otra. Ella mira al espectador girando la cabeza y la espalda, imprimiéndole una extrema torsión a su cuerpo; unas hojas de filodendro, exótica trepadora tropical, parecen protegerlas. La mujer en este dibujo de *El Poema de la Tierra* que no sabemos si después se convirtió en cuadro, es un ser atlético, de musculatura desarrollada y moderna, guiño deportivo desde la fuerza hérculea del mito.



La Montaña. Ilustración para la Revista Hésperides. 1927. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Durante la próxima década de 1920 serán artistas tinerfeños los máximos contribuidores a *La Esfera*, concretamente Francisco Borges Salas y Pedro de Guezala, (Francisco Bonnín también ofrece y ve publicados varios paisajes). Francisco Borges Salas y su hermano Miguel, habían empezado su carrera como ilustradores en las páginas de *Castalia* (1917), donde su estilo y forma era lineal y modernista. Seis años más tarde, Francisco Borges se encuentra en Madrid. El prestigioso crítico de *La Esfera* José Francés le pide unos dibujos que serán publicados a toda página; en ellos Borges exhibirá las características escultóricas de su dibujo que, además, lo sitúan claramente en la línea del *déco*. Esta transición estilística no ha de sorprendernos ya que la influencia fundamental para la evolución de su escultura fue la que en primera instancia ejerció sobre él la estética modernista de Victorio Macho (cuando se conocieron en Madrid, Macho trabajaba sobre el *Monumento a Ramón y Cajal*).

Para *La Esfera* Borges creará una serie de espectaculares imágenes de carácter monumental en 1923; algunas de éstas las volverá a publicar algunos años más tarde en la revista tinerfeña *Hespérides*. La primera que comentamos presenta la figura colosal en primer plano de una mujer desmayada, raptada por un sátiro de dimensión idéntica. La talla monumental de esta ilustración anula el elemento erótico, que sí aparece en otros dibujos y grabados de Borges. El realismo de las cornamentas de los sátiros nestorianos se ha petrificado, adquiriendo apariencia mineral; la pareja carece de rasgos. Borges combina matices expresionistas con una dinámica volumétrica *déco*. De corte más modernista es el dibujo de otra pareja, unos seres idealizados que se abrazan en una gruta acuática. El fondo es una escarpada pared, laberíntico entramado de rocas que conforman un patrón vertical y casi geométrico. Sin duda la más interesante imagen de este periodo es *La Montaña*, fechada en Madrid en 1923 y publicada en *Hespérides* en 1927; en términos conceptuales es considerablemente más innovadora que las precedentes. En *La Montaña* el artista se dedica a materializar las formas antropomórficas que subyacen en la geología. En primer plano y de perfil, dibuja una especie de andrógino-esfinge, que parece ser el guardián de unas desoladas cimas rocosas; bajo la luz de la luna y en la distancia vemos a otros gigantes, tanto hombres como mujeres, atrapados por la montaña.

De estilo ya plenamente modernista, líneas planas y volúmenes geometrizados que se distancian de la fluidez curvilínea de *Castalia*, es el dibujo humorístico a tres tintas de Pedro de Guezala que ilustra un poema de *La Esfera* (1922), aunque fechado en 1920, narrando el lánguido sobrecogimiento de una dama a quien interpela enfadado un loro.

Las revistas canarias

Con respecto al patrón histórico de las revistas europeas, *Florilegio* y *Castalia*, las dos revistas modernistas por excelencia de Canarias, representan manifestaciones muy tardías. No obstante *Florilegio*, siendo muy posterior a *Joventut* (1894), no lo es a *La Esfera*, ya que sus primeros

números datan de 1911. Sin embargo, *Florilegio*, cuyo nombre es marcadamente modernista, no comienza a ser una revista ilustrada hasta su tercer año, contando como única ilustración con una portada toscamente impresa, que más bien parece un dibujo para *ex-libris* y se asemeja al protomodernismo de la *Belle Époque*. Cuando esta publicación se extingue en 1915 acusa una notable evolución. El formato, la calidad del papel, el diseño y la maquetación, sin mencionar el color, son prueba de un considerable salto cualitativo.

En el último periodo de *Florilegio* sobresale el nombre de un excepcional dibujante, un muchacho nacido en la isla de La Palma, Manuel Reyes. Reyes es el más refinado y asiduo ilustrador de ambas revistas, siendo la estrella de la tinerfeña y efímera *Castalia*. Se le ha catalogado como caricaturista, y de hecho lo es con tal consideración que José Francés publica una de sus caricaturas del pintor Néstor en *La Esfera*, (1914). Nadie conoce actualmente el paradero de sus dibujos y acuarelas de las dos primeras décadas del siglo XX, ni existen datos biográficos claros. La mundana elegancia, la estilización de la línea y la refinada proyección de la moda masculina y femenina que exhibe en sus ilustraciones, además de su dominio técnico, nos instan a considerarlas como pequeñas obras de arte, tanto más asombrosas cuando pensamos en que sus únicas referencias posibles eran las revistas extranjeras que llegaban a Canarias. De su formación didáctica como dibujante se ignora todo; de ser autodidacta, el valor y el mérito de su arte ilustrador se acrecentaría aún más[44].

Cabe citar y analizar con detalle algunas de sus ilustraciones para *Castalia*, revista que le dedicó una semblanza crítica, la única existente hasta la fecha. Reyes diseña la portada para el número 2 de la revista. En ella una dama con gorro frigio, una especie de *Mariana* modernista recorta su aguileño y amuñecado perfil contra la figura de una musa en negro que nos presenta un libro de poemas; tras esta figura, observamos un paisaje casi abstracto y geometrizado. En el próximo número, Reyes ilustra un cuento galante de Carlos Cruz, *La Charca*; en la ilustración una pareja elegante sostiene una conversación en una arriscada loma mientras un búho los contempla; choca el inverosímil emplazamiento geográfico con el sofisticado vestido de la chica y con sus tacones de estilete, símbolo de feminidad moderna que Reyes empleará con insistencia. Tanto el modelo del hombre como el de la mujer acusan un efecto de elevación, truco óptico fundamental para hacer del cuerpo el vehículo de la elegancia.

El dibujo más completo que contribuyó a *Castalia* ilustraba el poema *Margarita* de Rubén Darío. Una dama de alta sociedad y un dandy coinciden en una habitación. Miran al espectador con condescendencia y adoptan poses ensimismadas. Reyes prescinde de describir de manera realista las dimensiones y la forma general de la pieza. Realiza en vez de tal ejercicio una anotación de ciertos elementos: mesas, mesillas, una tumbona y un biombo. Coronándolo todo unas guirnaldas que se entrelazan creando un patrón afiligranado. El último ejemplo de su ilustración lo encontramos en el número 12 de *Castalia*. La imagen nos



Caricatura de Néstor. Manolo Reyes. Ilustración para *La Esfera*, nº50, 1914. Casa Museo Pérez Galdós. Cabildo de Gran Canaria.

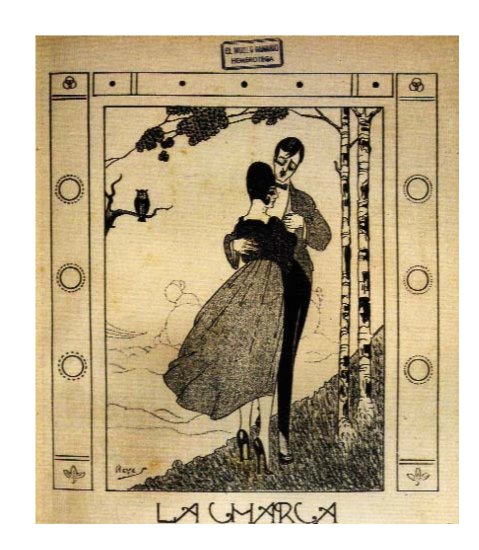
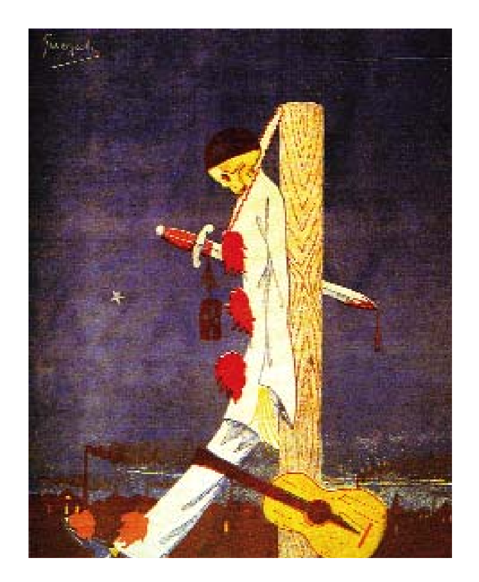


Ilustración para el cuento La Charca *de Carlos Cruz*. Manolo Reyes. Castalia. 1917, nº3. El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.

[44] Ver "Artistas Jóvenes: Manolo Reyes", para el semblante más completo de la época, por Sebastián Suárez León, en *Castalia*, nº 12, 1917, Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.



La favorita. Cubierta de *Castalia*, nº 18. Pedro de Guezala.



Pierrot asesinado. Cubierta de *Castalia*, nº 7. Pedro de Guezala.

proyecta una clásica y delicada estampa, el abrazo de Cupido y el Amor. La línea con que certeramente crea las proporciones anatómicas es de una precisión sorpresiva; sorpresivo también es constatar como el joven emplea los puntos suspensivos para describir ciertos pliegues de la piel, haciéndonos recordar el estilo Beardsley, cuyos dibujos es posible que conociera Manolo Reyes a través de *The Studio*, publicación londinense que leía la elite cultural canaria, (junto a *The Times* y *The London Ilustrated News*)[45].

El pulso de otro joven artista se afirma y se define en la revista, y esta vez, tendrá una larga carrera profesional, convirtiéndose en uno de los más influyentes profesores en Tenerife durante la primera mitad del siglo veinte. Sus primeros dibujos para *Castalia* denotan cierta inseguridad, como el que encabeza el sentimental poema de Manuel Verdugo *Una lágrima resbala*. Una pareja protagoniza la ilustración, sentada sobre un tresillo, y detrás un ventanal conduce a lejanos cipreses. El rasgo más curioso de esta viñeta es, no obstante, la variedad de los diseños que Guezala elabora para las telas, rasgo que alcanzará verdadera maestría formal en la portada que creará para el número 18 de la revista, titulada *La Favorita*.

Guezala, junto con Néstor, es el único canario que ensaya y dibuja una estética oriental. *La Favorita* representa además todo un logro técnico de imprenta. Con tres colores, rojo, blanco y negro, el artista varía los diseños textiles exuberantes que se despliegan en torno a la sensual mujer de escultóricos brazos, portadora de un gran turbante, un prototipo femenino que Guezala transformará fácilmente en *Salomé*. El joven pintor no se queda atrás a la hora de ilustrar los versos del gran Darío; Guezala lo hace concretamente ilustrando el poema *Leda* del nicaragüense. La obra es una de las más eróticas del artista y su sexualidad explícita reemergerá atenuada en la sensualidad y el erotismo subyacente de las bañistas y desnudos de los años cuarenta y cincuenta. Singular y "terrorífica", en sintonía con la subcultura macabra del modernismo, (no olvidemos el gusto por lo vampírico y escabroso del propio Darío), será la ya comentada portada del número 7, que muestra al Pierrot parrandero asesinado[46].

Castalia contará asimismo entre sus jóvenes artistas con Juan Davó. Contribuidor asiduo de la revista y futuro director artístico de *Hespérides*, ilustró el *Responso a Verlaine*. En esta amalgama de lo cristiano y lo pagano Darío ofrece la integración al sátiro protagonista mediante la revelación de la cruz. Davó ilustra el momento trascendente, emplazando a su sátiro entre rosales y sauces de onduladas formas, en una suerte de Jardín de las Hésperides, lugar mítico donde Néstor ubicó a sus faunos.

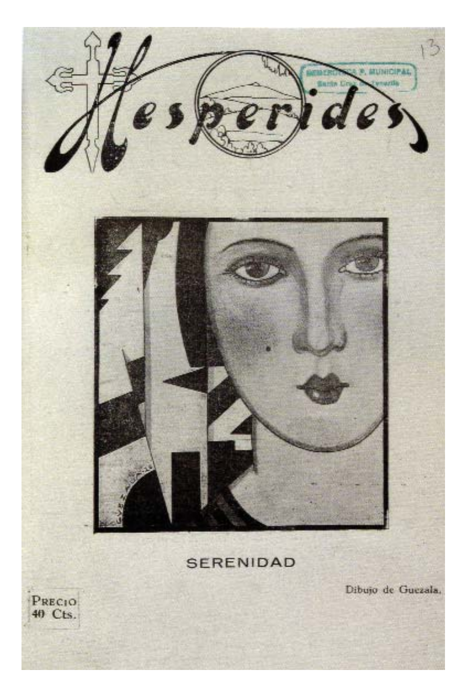
Hespérides ve la luz en el año 1926. En su primera entrega anuncia que contará entre sus colaboradores con prestigiosas firmas del mundo literario español, (Emilio Carrere entre ellos), promesa que jamás se materializó. Asimismo anuncia, esta vez certeramente, que Juan Davó será el responsable artístico, elección natural si tenemos en cuenta que Davó ya tuvo experiencia como ilustrador artístico en *Castalia* y que además ese mismo año había comenzado a trabajar para Litografía Ro-

[45] Ver *El humorismo gráfico en Canarias*, Francisco González, Tesis doctoral leída en 2000.

[46] Cf. "Thanatopia" en *Rubén Darío. Cuentos Fantásticos*, ed. De José Olivio Jiménez, eds, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

mero en Santa Cruz de Tenerife. *Hésperides* mantendrá en la medida de lo posible una línea de diseño modernista, alternando en sus portadas retratos realistas, fotografías paisajistas y obras artísticas, (Guezala, el propio Davó e incluso González Mora, o sea, Juan Ismael). La revista demostrará siempre hasta su época definitiva de declive un cuidado sostenido del diseño.

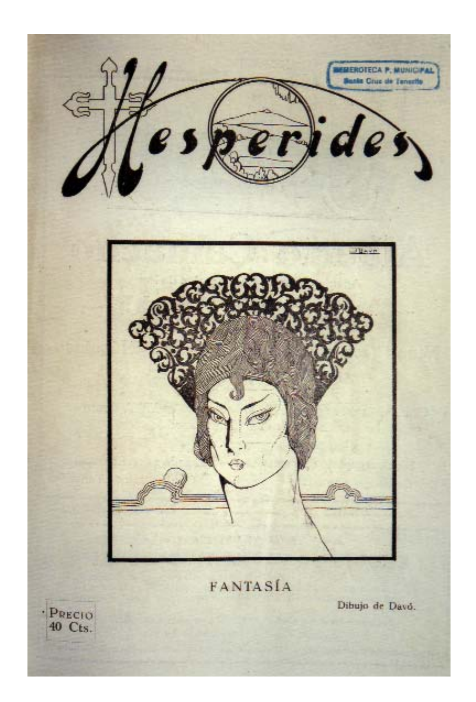
En el número 3 de la publicación aparece una mancheta ya *déco*, encabezando el cuento *El genio del mal*, escrito por el director de *Hespérides*, Rafael Peña León; es tosco debido a dificultades en la impresión, especialmente en la imposibilidad de emplear la técnica del huecograbado dados los elevados costes. La mancheta nos presenta dos desnudos masculinos atléticos a cada lado, dos columnas y una hierática figura femenina contra un curioso y desplazado paisaje industrial. No obstante, el recurso de la mancheta cobrará calidad el año próximo, convirtiéndose en motivo fijo de diseño de página. Una de éstas, firmada por *Abelenda*, evidentemente un seudónimo, tiene una elegancia particular, y se destinó a encabezar las páginas de poesía. En ella vemos a un grupo de nueve damas desnudas diseminadas por un ondulante prado, bajo un cielo rítmico y estrellado.



Serenidad. Cubierta *Hespérides*, 1926, nº 13. Pedro de Guezala. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Durante 1926 el aspecto de la revista es ecléctico; este eclecticismo concierne además a los contenidos, en que insertos entre notas de actualidad y crítica contemporánea encontramos conservadores paisajes, fiestas populares y el principal hito del calendario cristiano, la Semana Santa. El modernista Guezala diseña para el monográfico consagrado al evento su versión de la Crucifixión, y Eduardo Westerdahl pondera líricamente la inspiración que le infunde la figura de Jesús. En la revista, por otra parte, se aprecia la socialización de ciertas manifestaciones del modernismo, en especial el culto a la belleza y a la juventud, en clave casi siempre tradicional. El primer número inaugura la sección fija de *Nuestras Mujeres* y de *Nuestros Nenes*; *Hespérides* promociona los prototipos de belleza local, y lo hace con apasionada convicción.

Así reza la dedicatoria a la primera belleza canaria seleccionada, María Luisa Pérez Braun: *Por ser sublimemente bella, reflejar en su cara divina de diosa todo el hechizo de lo que más convence y subyuga. La estética de su escultural figura es un símbolo que fascina y predispone el ánimo a rendirle el más sincero homenaje...* El primer año de la revista marca también la transición de la estética modernista en Canarias hacia la forma geométrica más depurada del *déco*, transición que acaeció en la escena europea a principio de aquella década. El artista Pedro de Guezala es quien mejor ejemplifica esta evolución. La primera portada que contribuye a la revista nos muestra a una deportiva señorita moderna sentada ante un lago. Ésta lleva falda semi-larga y alza los brazos para tocar sendas ramas de rosal que florecen en la ribera; un suéter inglés realza su esbelto talle, reforzando la imagen de feminidad moderna. La imagen, que podríamos conjuntar con ciertas ilustraciones "ribereñas" de Manchón, emana aún de el *art nouveau*.. Dos portadas más adelante, Pedro de Guezala hace un giro completo hacia la geometría y el volumen *déco*.



Fantasía. Juan Davó. Cubierta Hespérides, 1926, nº12. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Con un encantador dibujo que titula *Serenidad*, el joven artista inicia una nueva concepción del cuerpo y del espacio que serán determinantes para su producción artística hasta finales de la década. Un rostro femenino, de óvalo estilizado y apretados labios, domina asimétricamente un paisaje dinámico, un paisaje-diseño creado con formas geométricas curvas y patrones zigzagueantes. Ese mismo año, Guezala nos ofrece en portada la danza de *Salomé* en clave *déco*, usando recursos similares a los ya descritos. En 1927 volverá a incidir sobre el icono de la fatal danzarina, ofreciendo esta vez una síntesis del *nouveau* y del *deco*; los ricos textiles de intensos diseños que ya dibujó en 1917 para *La Favorita*, (número 18 de *Castalia*), siguen existiendo, aunque sometidos a la preceptiva esquematización. Dos años antes, en 1925, Guezala había contribuido a la revista *Arlequín* con una *Salomé* que sintetizaba modernismo y simbolismo.

Anacrónica es la ilustración de Juan Davó en 1926, por otra parte exquisita, para unos versos de Darío, *La Princesa*. Es una imagen orientalista, dominada por el perfil refinado de una princesa en medio de extravagantes muebles adornados con rostros demoníacos y suntuosos textiles. Sin embargo, una de las portadas de Davó sugirió una evolución hacia la geometría que no acabó de fraguar. En ella Davó se alineaba con la corriente renovadora del folclorismo, tan practicada por Néstor. El artista dibujó el cuadriculado rostro de una dama con peineta, concentrando en ésta la línea afiligranada, enclavada a su vez en una abundante cabellera que cae en largos mechones. Un joven Juan Ismael, con insegura mano de dibujante, creó también para la revista una portada similar, posiblemente mimética, *Flor de Verbena* (1926); en esta versión el espacio curvo de la peineta, sobre el rostro dulce y aniñado, se llenó de rosas.

El formato y la calidad gráfica de *Hespérides* alcanzan su cenit en 1927. Aquel año de la revista se asocia inextricablemente al nombre de Francisco Borges Salas. Este artista crea una serie de páginas ilustradas que ostentarán dibujos fijos. En un caso, la página está reservada a crítica y a opinión cultural; en otro, el dibujo encuadra un pequeño espacio textual dedicado a literatura y también a opinión. El primer motivo proyecta a un ser masculino gigantesco que se inclina hacia el sol naciente, cuyos rayos se dividen en haces geométricos; puede que sostenga una lira y por tanto, estaríamos ante una criatura apolínea. Borges ha avanzado en el dominio de la perspectiva y en la armonía del volumen corporal, algo que evidencia el correcto y dinámico escorzo que utiliza. Mucho más interesante será el segundo motivo, esta vez monumental.

Borges dibuja la fachada de una necrópolis *déco* en segundo plano. Es una especie de "torre de Hércules", un mausoleo creado por volúmenes geométricos aunque no simétricos y salientes; de los huecos que cada cuerpo posee emana luz, transformando la elemental arquitectura en una fantástica linterna. El artista usa el sombreado sobre las masas para generar efectos de profundidad y relieve. Otros dibujos del artista incidirán sobre esta estética funeraria y monumental cuya concreción para el tinerfeño fue el *Monumento a Santiago García Sanabria*, estética

que se compara fácilmente a la de dos alemanes activos durante el periodo tardío del modernismo, Franz Metzner y Bruno Schimtz. *Almas dolientes* brinda una representación más tradicional de la muerte al presentar un grupo de hombres y mujeres que lloran el cadáver de una joven; el trasfondo de rectilíneos capiteles contrasta con las hacinadas curvas de la pañería y de las cabelleras de los tres plañideros.

Como ejemplo de la calidad alcanzada por *Hespérides* en 1927 citaremos una página ilustrada por Borges Sala en función del poema *Espero tus amores,* de Juan José Martínez Arce. El diseño de ésta y la corrección de su impresión son equiparables a los que brindaba *La Esfera*; la página además parece calcada de la publicación madrileña, algo normal puesto que, por una parte, *La Esfera* contó con un asiduo público lector en las Islas, y por otra, el propio Borges había sido colaborador.

El dibujo ocupa el setenta por ciento de la página, reservándose al texto poético un espacio pequeño; a cada lado del texto aparecen sendos motivos ornamentales que lo encuadran. La tipografía ha sido cuidada, recurriendo al menos a cuatro fuentes distintas. El artista escoge representar la tensión y la emoción del enamorado ante la espera del amor y su consumación, hecho que no se producirá jamás al haber muerto la amada. Borges capta la atención mediante la figura masculina central, vestida a la romana, que de espaldas al lector contempla una apertura; ésta parece guiarle a lo desconocido. Este paisaje boscoso, y la pose clásica del paseante, recuerdan a las representaciones del poeta Virgilio que Gustave Doré realizó para *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Estamos ante uno de los raros paisajes del pintor-escultor, donde la línea ondulada, la geometría de la espiral y el experto uso del sombreado para crear texturas y relieves se equilibran. Diversas clases de árboles se dan cita en el dibujo, creando un tupido patrón de formas vegetales. Tras la cima del año 1927 *Hespérides* perdió el compromiso con la línea artística que se impuso como elemento distintivo de su personalidad literaria y degeneró en una mera publicación de actualidades.


HESPÉRIDES

ESPERO TUS AMORES.

Espero tus amores con las ternuras cosmopolitas,
que han inmortalizado los paraísos artificiales,
admirables quimeras de maravillas siempre exquisitas,
que fuesen el ornato de los parterres meridionales.

La primavera ha puesto para tu paso bellas alfombras,
consteladas de rosas, y de jazmines, y crisantemos,
y en las vírgenes selvas, entre el boscaje, propicias sombras,
para oficiar el rito de los anhelos que poseemos.

El poeta ha tejido, para tu núbil carne morena,
suntuosos madrigales en los que quiso con vano empeño,
juntar con el prestigio que aprisionase tu gracia helena,
la inquietud indomable de los lirismos de un loco ensueño.

Espero tu llegada: hace ya tiempo que vago triste,
aguardando el instante que en mis pupilas vengas a verte,
y a darme la ternura que enamorada me prometiste,
traerme de un lejano país brumoso que acaso existe,
más allá del Imperio que cariñosa guarda la Muerte.

JUAN JOSÉ MARTÍNEZ ARCE.

Dibujo de FRANCISCO BORGES.

Ilustración para el poema "Espero tus amores" de Juan José Martínez Arce. Francisco Borges Salas. Hespérides, 1927, nº70. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

EL DISEÑO MODERNISTA Y LAS ARTES APLICADAS

LA MODA Y SUS EXPONENTES

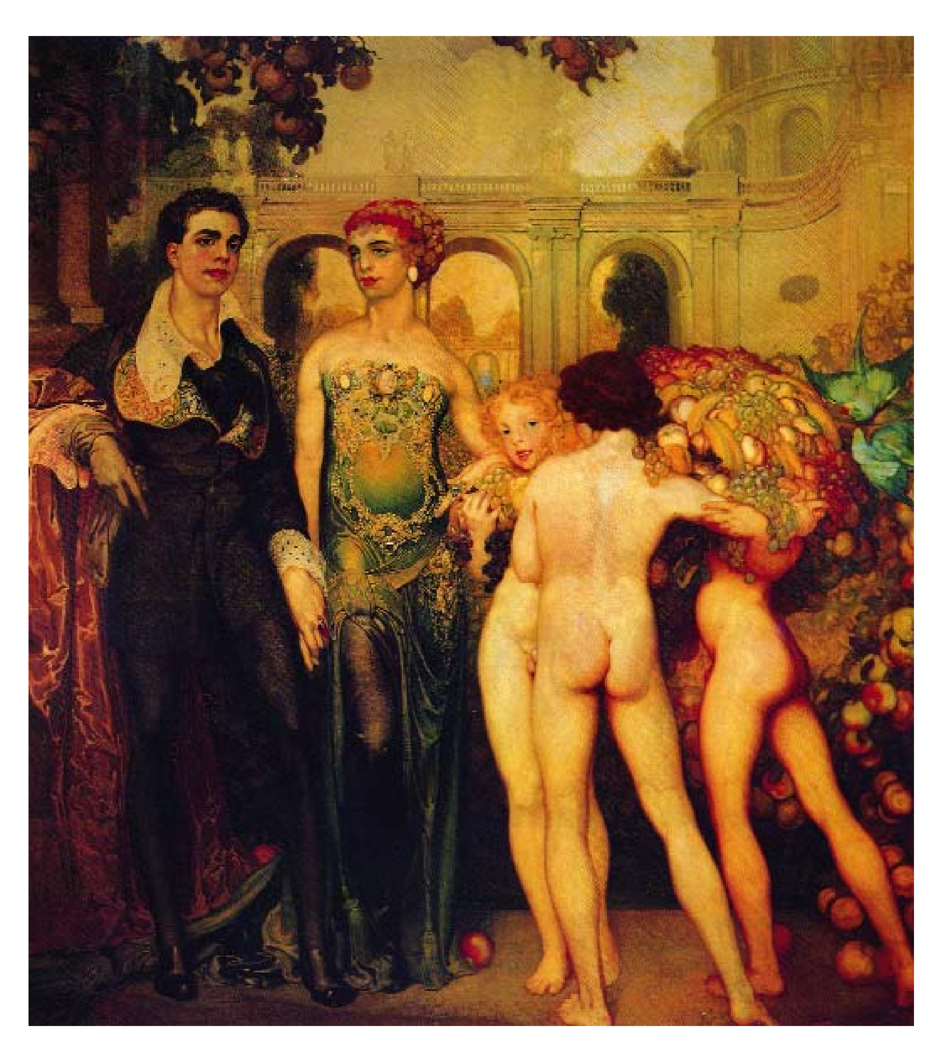
El concepto de la moda es un componente fundamental de toda la ilustración gráfica modernista; lo fue aún más en España debido a la fenomenología del modernismo, donde el hecho casi político de la *Eva moderna* se expresó mediante estilos de vestir y de conducta, algo que no tuvo tanto eco en las Bellas Artes de otros países europeos. La imagen femenina del primer *art nouveau* arrastraba cargas simbolistas, y los iconos femeninos de Jan Toorop en Holanda, Frances MacDonald en Escocia y Gustav Klimt en Austria evidencian una concepción posromántica y arcaizante femenina. A principios de los años veinte, se confirma el impostergable nacimiento de la mujer nueva, que se patenta en la vestimenta estilizadora de la figura[47].

Las revistas modernistas de Canarias serán sensibles a estas evoluciones continentales, como lo serán los minoristas de tejidos y los comerciantes que en la primera década del siglo comienzan a publicar pequeños catálogos ilustrados de existencias en Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de La Palma y Las Palmas de Gran Canaria. La moda se manifiesta como dinámica polifacética en Néstor, quien diseñará expresamente prototipos destinados a confección profesional. La moda será, en términos generales durante las dos primeras décadas del siglo XX en las Islas, un factor estético-integral de la masculinidad y de la feminidad, y por tanto signará la historia del dibujo. El artista canario que ensalzará los conceptos del hombre y mujer nueva mediante la moda será Manuel Reyes Brito, ya que la gran mayoría de sus ilustraciones de poesía o prosa para *Castalia* y *Florilegio* presenta una tipología de la elegancia mundana. Encontraremos ejemplos de esta sensibilidad en el arte de José Hurtado de Mendoza, Alfredo de Torres Edwards y en la fotografía de las "bellezas canarias" que perfeccionó el tinerfeño Adalberto Benítez.

La relación modernista con la moda tiene su más complejo y completo exponente en la figura de Néstor. Creó trajes de salón y de gala para fiestas temáticas; diseñó coreografías para ballet y baile español con ajuares enteros. Su larga y fértil vertiente diseñadora se manifiesta en cientos de cuadernos de dibujos, esbozos y bocetos.

Durante su primera etapa en Madrid (1903-04), el adolescente grancanario llenó cuadernos enteros con dibujos a lápiz o al pastel que analizaban la vestimenta de toda la sociedad. Lo más revelador que nos

[47] Ver *La Eva Moderna*, de Javier Pérez Rojas, Catálogo Exposición. Eds Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid, 1997.



Epitalamio. Néstor Martín Fernández de la Torre. 1909. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.

aporta el análisis global de la profunda relación nestoriana con el vestir no emana de la categorización. Si exceptuamos la especificidad del diseño coreográfico advertimos que Néstor estuvo constantemente dedicado a darle forma a una estética del diseño cuya dinámica refleja la anatomía modernista que jalonó su imagen pictórica. Néstor creó una moda ideal que le sirvió para vestir a sus protagonistas pictóricos en obras como *Epitalamio* o *las Bodas del Príncipe Néstor*, *La Maja del abanico*, *La Dama del Collar, La Dama de las Rosas* o *La Señorita Acebal.* Otro apartado es la fusión de la alta costura con los trajes folclóricos regionales, contribución peculiar española al modernismo occidental que tuvo en Néstor a un adalid. La vena más fantástica de su moda fue aquella que orientó a la ilustración de criaturas literarias, por ejemplo los personajes hindúes y asiáticos del poema *Los Vicios* de Rubén Darío (1910-1913)[48].

En sus dibujos de *Figurines* no sabemos a ciencia cierta si estamos ante un proyecto real y firme o ante una visión ideal que se concibe sin ánimo de realización posterior. Existe toda una serie de éstos, fechados

[48] Ver *Néstor Martín Fernández de la Torre*. Biblioteca de Artistas Canarios, nº 3, Eds. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1991. En el Museo Néstor existe un facsímil del boceto que realizó Néstor y que se halla en una colección privada de Barcelona.



Traje de noche con tocado en lamé dorado, collares y pedrería. Néstor Martín Fernández de la Torre. Ca. 1918-1920. Modelo original. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.

entre 1909 y 1915. En uno de ellos materializa las aspiraciones de la elegancia nestoriana. El dibujo muestra a una esbeltísima dama que lleva un vestido largo con un abrigo ligero a lo frac, y un sombrero de copa asimétrico que evoca el espléndido tocado de la novia en *Epitalamio*, y que el artista suprimió antes de enviarlo a la Exposición Internacional de Bruselas. Otro *figurín*, desarrolla una concepción más contemporánea. La mujer lleva en este caso una ancha pamela, enorme escote y ampulosa falda de distintos materiales[49].

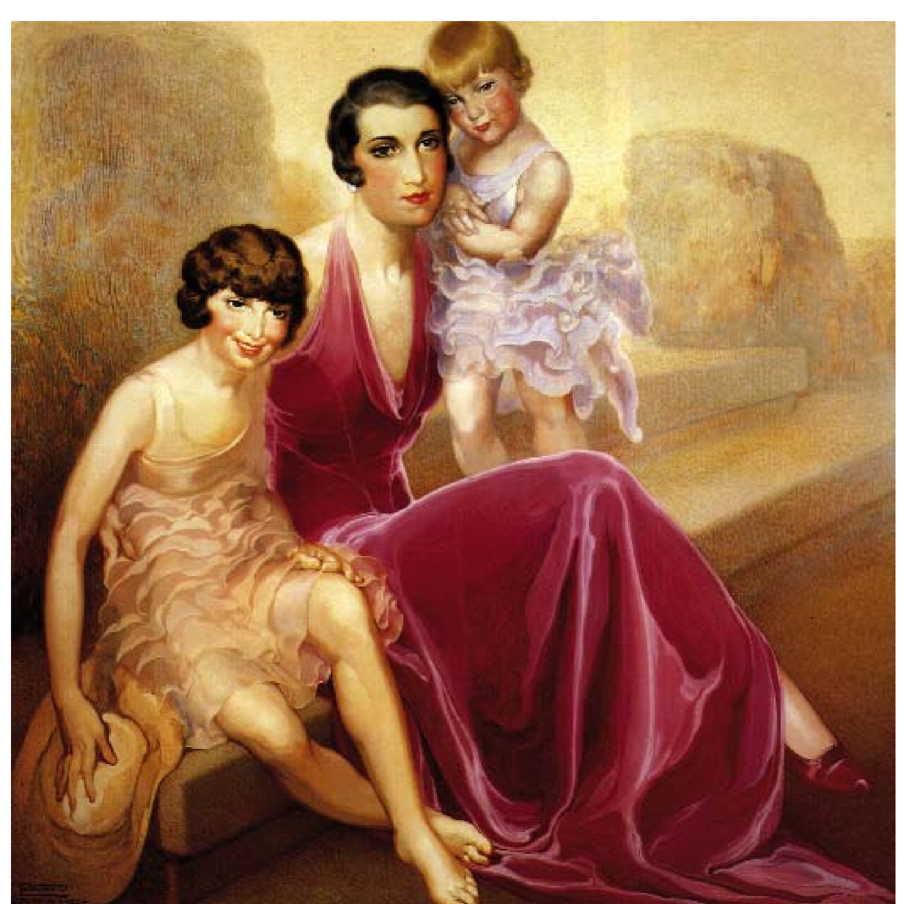
A poca distancia conceptual de estos figurines podemos situar el dibujo para un traje de fiesta temática, *Fantasía Invernal*, vestido concebido para una fiesta en el Gabinete Literario de Las Palmas que se celebró en 1917 y que lució la hermana del pintor, Dolores Martín Fernández de la Torre. Parte del efecto espectacular radica en el aéreo tocado. Néstor minimiza en el modelo el peso del vestido que más que ceñir el cuerpo cuelga sobre él. El fino chal que incluye está anudado a los brazos, subrayando el aire lánguido de los largos collares y los pliegues del tul finísimo; la imagen "colgante" del traje implica una idea coreográfica de movimiento que trasciende lo anecdótico en pos de la estética.

En los trajes diseñados para el mercado local (evidentemente un mercado restringido y elitista), Néstor exhibirá los signos de su transición tardía hacia el *déco*. El traje de fiesta que se conserva en su Museo (ca. 1918), incorpora de la escenografía fantástica aspectos exóticos y suntuosos; el elemento arcaizante del traje lo encontramos en el manto largo de gasa verde mientras el vestido está trabajado en lamé dorado. El tocado que ciñe la cabeza es típicamente modernista. Más clásico es otro modelo en raso color malva con pedrerías incrustadas y elementos geométricos bordados sobre la falda ancha. Por una parte los motivos geométricos nos recuerdan la racionalización que aplicó Néstor al traje típico insular, por otra acusan la transición *déco*. Este estilo alcanza plenitud en otro traje de fiesta diseñado por Néstor en 1936 para Maruca Penichet, un glamoroso tul francés bordado con lentejuelas en metal.

La representación psicológica y la captación de la personalidad la refuerza Néstor en su arte del retrato subrayando la moda, todo aquello que mejor realza la presencia física de sus modelos. Esta característica de su imagen pictórica aflora en una obra de 1911, el *Retrato de la Señorita Acebal*; la joven porta un cómodo traje primaveral de escote alto y redondo, de tono lila con realces en rojo, y de patrones ondulantes. El vestido nos conduce directamente a la naturaleza, fusionándose un paisaje de escarpadas peñas, vertiginosos valles y una gran nube azul que se arremolina tras la modelo.

La riqueza textil, el glamour, el corte y la elegancia tendrán su apogeo pictórico en los retratos parisinos de Néstor que realizó a finales de la década de 1920. Iconizan a adineradas damas de sociedad (muchas de ellas argentinas), vestidas con prendas suntuosas. Observamos que las calidades de los rasos, sedas y nuevos materiales sintéticos son excepcionales, así como la plasticidad e intensidad del color, la absorción y reflejo de la luz. Néstor proyecta su manera "nuevo realista" del retrato, a través de sensaciones "hiperreales" y novedosas, a la vez que preserva

[49] En *Ecos*, 10 de julio de 1917.



Señora de Enrique Moss. Néstor Martín Fernández de la Torre. 1930. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.



Montparnasse. Néstor Martín Fernández de la Torre.

el legado glamouroso del novecientos y el *art nouveau*. Lo primero que atrae la atención en el retrato de la *Señora de Enrique Moss* es el fabuloso vestido largo de noche granate; en el caso del retrato de la *Señora de Gabriel Bocher*, es el color negro que se descompone en un tornasolado río de amarillos.

José Hurtado de Mendoza demostrará idéntica sensibilidad al vestido y a la forma femenina; Hurtado anota modelos y tipos que nutren su visión satírica y caricaturesca de la sociedad grancanaria. En 1913 esboza una pequeña viñeta de una dama con gorro redondo de lana, pluma negra alta, colgante de oro, falda plisada y botines; unos anteojos y una exagerada estola completan el cliché satírico de la señorona *à la mode*. De 1913 es también un sencillo dibujo, mera ilustración de una carta personal. En él vemos a tres señoritas vestidas con trajes que son una selva de líneas y motivos modernistas, intrincados patrones vegetales en miniatura. En 1919 hace el elegante y espiritual retrato de una *Dama con perrito*, retrato del chic femenino por excelencia y que posiblemente pintó para la exposición que celebró en esta fecha en el Gabinete Literario de Las Palmas.

El ojo sensible de Hurtado hacia la mujer y sus estilos sigue activo durante su etapa cubana, tal como se desprende del dibujo a la témpera



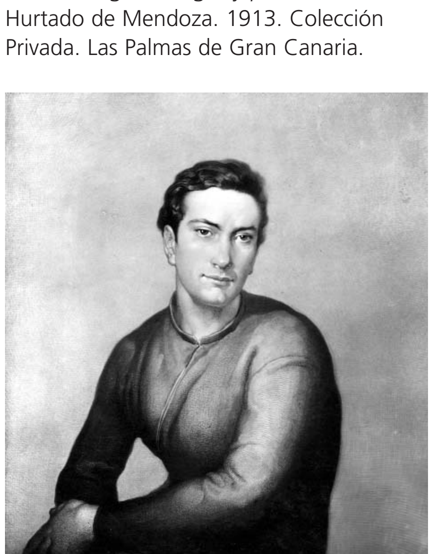
Dama con gorro negro y pluma. José Hurtado de Mendoza. 1913. Colección Privada. Las Palmas de Gran Canaria.



Señoras con sombrero. Manuel Martín González. Ca. 1927. Colección Privada. Santa Cruz de Tenerife.



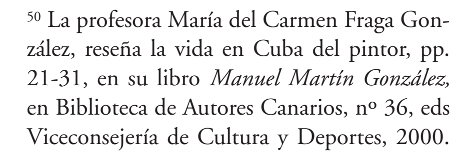
Telas. Manuel Martín González. Ca. 1927. Colección Privada. Santa Cruz de Tenerife.

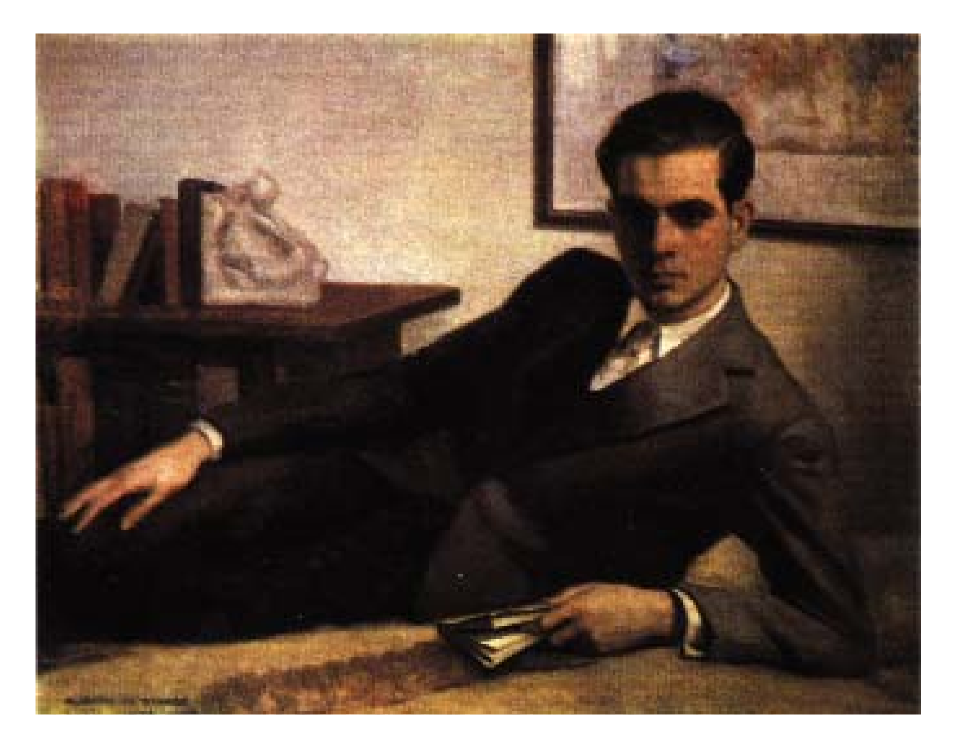


Fotografía del Retrato de Bonome. Colección privada. Arucas. Gran Canaria.

de una mulata en traje festivo que le dedicó a su amigo el arquitecto Rafael Massanet en 1930; en esta imagen Hurtado sintetiza modernismo con identidad cubana, y lo hace empleando tres tonos, azul, blanco y verde, que conjugará con maestría para crear efectos rielantes de color. Hurtado elabora asimismo una moda *art nouevau* e ideal que codifica en un diseño para vidriera de 1918. Una alta y elegante princesa aborigen pasea a su podenco canario debajo de unas palmeras por el tríptico que integran tres cartones. Su traje se compone de múltiples piezas geométricas, conjugando un patrón que sincretiza las pintaderas de la Cueva Pintada de Gáldar con cierto aire maya o egipcio. Este exotismo central del modernismo hispano, tuvo en Néstor resonancias egipcias, y en Pedro de Guezala gustos orientales. Si analizamos sus ilustraciones para artículos y portadas de *Castalia* (1917), advertiremos la recurrencia de odaliscas ataviadas a la turca, como la portada para el número 18 de la revista.

Aunque sólo marcó un periodo inicial de su vida como artista, la imagen publicitaria de la moda ocupó al paisajista tinerfeño Manuel Martín González durante los años que pasó en Cuba (1923-1932). Para los conocidos almacenes habaneros *La Casa Grande*, realizará diseños publicitarios de nítida concepción y línea. Usando la aguada y la acuarela sobre cartón el joven publicista concibe un auténtico desfile de elegancia y estilismo *twenties*. Destacan, por una parte, sus series de rostros de damas y caballeros, en que los cuerpos se aplanan. Igualmente notables, son sus *Fantasías* o composiciones rítmico-geométricas que forma a partir de retales textiles. A finales de los años veinte, Néstor a su vez hará una incursión en el mundo del diseño textil, esbozando una serie de composiciones que surgen de inspiraciones orfistas y cubistas, destinadas al catálogo de un fabricante de papeles pintados, y que son un raro ejemplo en Canarias del uso estético del cubismo por parte del *art déco*[50].


[50] La profesora María del Carmen Fraga González, reseña la vida en Cuba del pintor, pp. 21-31, en su libro *Manuel Martín González,* en Biblioteca de Autores Canarios, nº 36, eds Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2000.



Mi sobrino Andrés. Alfredo Torres Edwards. 1932. Colección privada. Tenerife.

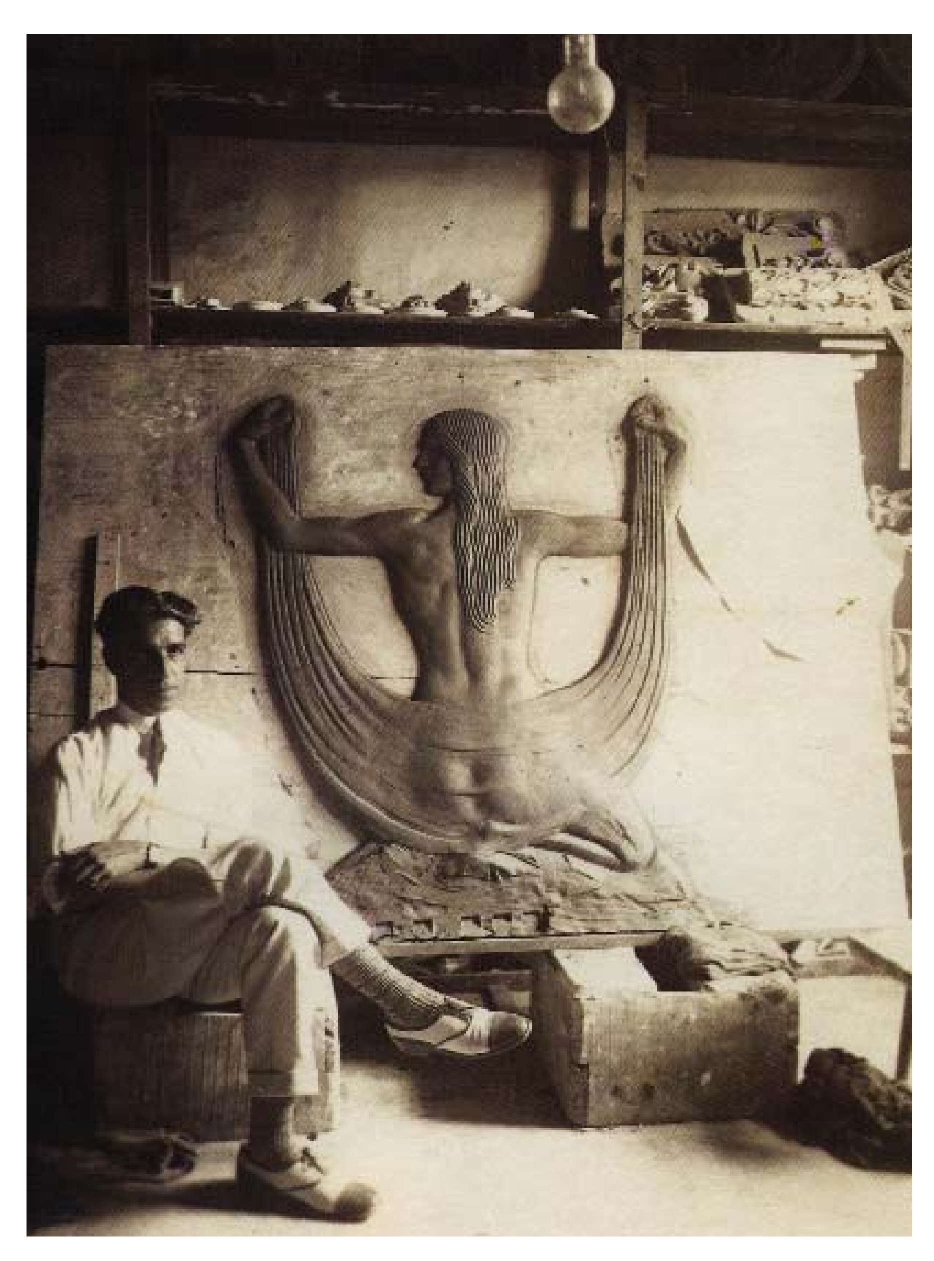


Dama y galán. José Hurtado de Mendoza. 1917. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

El dandismo y su cultura

El dandy determinó la tipología masculina del modernismo primero, para estilizarse después en el galán de los años treinta, imagen estandarizada que desechó lo individual y excéntrico del gran caballero elegante. En la década de 1900 Néstor comienza precozmente a dibujar dandies, galanes bien trajeados, esbeltos y atractivos, vistos o imaginados, igual da. Fortalece así un compromiso con la elegancia masculina que será antitética muchas veces al concepto femenino de la moda; prueba de esta sobriedad clásica en el vestir viril es el retrato del escultor francés Bonome, o algunos autorretratos del pintor, en que viste con sencillez. No obstante, el dandismo también será barroco y exuberante en Néstor, como lo certificó aquella flamante estampa de un caballero inglés de la Regencia, un homenaje a Beau Brumell y por supuesto a Aubrey Beardsley, que el artista tituló *Un caballero inglés* y que fechó simbólicamente en un Londres donde ya no estaba en 1910.

Este dandy gasta zapatos femeninos de tacón y un pantalón negro que ciñe sus piernas como un leotardo de bailarín; el chaleco rojo, de botonadura baja e imposible solapa en pétalo contiene mal la cascada del pañuelo blanco al cuello. En una mano lleva un monóculo, y en la otra, no sabemos qué extraño sombrero-ofrenda floral. Este dandy está en trance, poseído por el éxtasis que crispa todo su cuerpo en una tensión casi histérica; sexo, elegancia y frenesí. Contrapartida de este dandy británico es el más comedido dandy hispánico que aparece en *Epitalamio*, conduciéndonos directamente a un dandiesco y joven Néstor exhibiendo en una fotografía de 1912 su frac blanco y deportivo estilo jockey.



El pintor ante el relieve de terracota (obra suya), destinado a la decoración del pabellón tinerfeño de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

Otro caballero inglés algo más tardío (1918), y mucho más actual es el humorístico autorretrato que hizo Hurtado de Mendoza; el satirizado personaje fuma en pipa y el humo que ésta expele traza una ociosa y larga espiral señorial. Este dandy moderno luce terno cómodo, zapatos de dos telas y dos colores, vuelto ancho de los pantalones y solapa con rosa en el ojal. A sus pies, dos bardinos, inconfundibles y macizos, delatan la procedencia canaria.

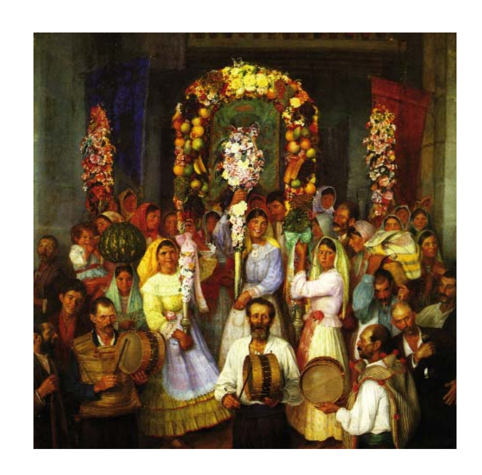
Más galán y calavera es el dandy castizo que dibuja Hurtado en la viñeta de la pareja moderna ante la playa un año antes (1917); fuma también en pipa, y esta vez el humo describe un zig-zag, patrón que se adapta bien a la fisonomía reptílica del personaje, de afilada quijada y gesto decidido de buitre.

El dandismo está impreso en las imágenes fotográficas de varios artistas canarios. Un dandy refinado es Pedro de Guezala sentado ante el relieve de un desnudo femenino totalmente *déco* que llevará al Pabellón de Tenerife en la Exposición Iberoamericana de 1929; sus zapatos son espectaculares. Otro atildado joven es Manuel Reyes Brito, con su corte perfecto de pelo y ancho pañuelo al cuello (1917). Sin embargo, el dandismo alcanza su cima en Tenerife en la obra pictórica de Alfredo de Torres Edwards. Una concepción de la elegancia innata y el refinamiento intrínseco domina el retrato masculino de Torres Edwards durante la década de los treinta.

La imagen masculina del pintor se encuentra formalmente entre el modernismo y el nuevo realismo italogermano de la década de 1920. Más allá de tales clasificaciones formales se esconde una estilización espiritual de la figura humana que bebe de las fuentes simbolistas de Julio Romero de Torres, amigo de Néstor. Un dibujo de Alfredo de Torres nos muestra su cercanía y afinidad al dandismo al ser en efecto una representación de caballeros altivos con monóculo que nos miran despectivamente. Como ejemplo de esta elevada concepción de la masculinidad debemos mencionar al menos dos excepcionales retratos; uno es *Mi sobrino Andrés*, fechado en 1932, otro es el retrato de cuerpo entero de Fernando del Hoyo Machado, de 1934; en ambos casos, el pintor establece un aura estética superior que emanan los modelos. Un aura que es la síntesis de diversas cualidades y condiciones: belleza física, distinción social, soledad y fragilidad[51].

[51] Ver monografía *Alfredo de Torres Edwards, (1889-1943)*, de Eliseo Izquierdo, eds. Caja General de Ahorros de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1979, el único documento extenso sobre la vida y la obra del pintor.

REALISMO REGIONALISTA, MURALISMO Y NEO-CANARIO



Romería de San Juan. José Aguiar. 1924. Cabildo de La Gomera.

El legado del realismo decimonónico, el naturalismo y el realismo posimpresionista seguirán codificados y presentes en la pintura e imagen de autores nacidos a finales del diecinueve —Bonnín, Massieu y Matos, Gómez Bosch— que tendrán carreras excepcionalmente largas durante el siglo veinte. A partir de 1920, las nuevas corrientes de la pintura realista europea y latinoamericana penetran en Canarias, mediante libros y revistas especializadas, alcanzando su cenit ideológico en la difusión del libro de Franz Roh (*Magisher Realismus*, 1925), a través de su versión española (1927). Comentada y muy valorada en la Residencia de Estudiantes en Madrid, lo será también con efecto trascendente para una generación de alumnos de la Escuela Luján Pérez en Las Palmas de Gran Canaria[52]. El realismo muralista, "plástico" que surge en Italia y se concreta en las tendencias y programas de *Valori Plastici*, será estudiado por artistas canarios becados al extranjero, el primero José Aguiar, y más adelante, Carlos Morón que contactará con Sironi y la pintura de las Trienales[53]. El "realismo mágico", cuyos orígenes Roh circunscribe a los artistas alemanes *italianizantes* que retornan al orden humanista, operación que ensalza en disfavor de los excesos y distorsión del expresionismo, el *rappel à l'ordre* de Jean Cocteau y el muralismo épico y revolucionario de Orozco, Siqueiros y Rivera, determinan el complejo patrón de las nuevas orientaciones del realismo. En este escenario internacional se engarza asimismo la renovación realista de la pintura española, el realismo duro e historicista de Solana, el realismo social "cubizado" de Daniel Vázquez Díaz, sin descartar los últimos efluvios del "gran realismo decimonónico" que había impulsado y transformado el costumbrismo de la pintura regionalista.

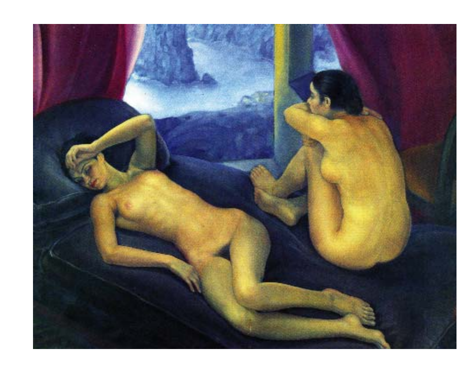
En la década de 1920, José Aguiar, alumno de José Pinazo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, antes de su periplo europeo, emprende un proyecto de pintura monumental regionalista, una celebración a gran escala de las esencias etnográficas de su pueblo gomero, un muralismo realista y regeneracionista que resituaba en primer plano los valores imperecederos del *volk* canario. Con una maestría formal de la pintura, un vibrante sentido del color y un don innato para las grandes composiciones escénicas, Aguiar narra en tres metros cuadrados de lienzo la *Romería de San Juan* en su isla natal (1924), que completará después con *Alfombras de Flores* (1928). Obtiene por su también monumental lienzo, *Figuras del Pueblo* (1924), una Tercera

[52] *Realismo mágico. Post expresionismo.* Reedición facsimilar de *Revista de Occidente*, ed Alianza Editorial, 1997.

[53] En el cap. 8, "The politization of Aesthetics", de su libro (*Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics Ander Fascism*), la profesora Emily Braun revisa las principales arquitecturas efímeras y edificios destinados a fines expositivos y culturales durante la era del fascismo italiano, haciendo hincapié en la sede de las Trienales. Sin duda José Aguiar vió alguno o varios de ellos, como lo haría posteriormente el grancanario Carlos Morón.

Medalla en la Exposición Nacional de 1926. Esboza y estudia a los personajes de estas fiestas simbólicas, que celebran la eterna colectividad rural, en óleos como *Muchachas Gomeras* (1930), en que sopla el espíritu solanesco y un expresionismo moderado que irá paulatinamente variando la iconización nuevorealista y clásica de su pintura, hasta llegar a los experimentos más expresivos usando la encaústica durante la década de 1950 y 1960[54].

Un breve análisis de *Figuras del Pueblo*, revela las calidades plásticas que Aguiar posee para la pintura narrativa en su sentido más clásico. Los personajes aparecen sobre una azotea que se eleva sobre el núcleo del pueblo, agrupando a mayores y jóvenes en una fotografía transgeneracional. Enfundados en negro riguroso (incluyendo las jóvenes, que sólo se diferencian mediante pañuelos de color), estos habitantes se asoman al presente desde un pasado intemporal e inamovible. Al margen del acierto compositivo la penetración psicológica y la caracterización se traducen en excelentes retratos individuales. Estos grandes cuadros (sin exceptuar *Frutos de la Tierra* de 1927), conducen a la gesta muralista de 1934, el imponente *Friso Isleño* que adorna el Salón de Plenos del Cabildo de Tenerife.



Mujeres del Sur. José Aguiar 1929. Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Los principales reconocimientos oficiales al talento de Aguiar se centraron en otro de sus géneros, la pintura del desnudo femenino, en que sobresalió y sintetizó influjos ideológicos muy diversos. Obtuvo una Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Barcelona por *Mujeres del Sur* (1929), escena de distensión y siesta de dos jóvenes desnudas que reposan en una habitación sobre un acantilado; al fondo aparece un tramo de costa característicamente canaria. El pintor inserta complejas tensiones que parten de una antagónica concepción, enfrentando el refinamiento (las cortinas de terciopelo, los muelles cojines), al primitivismo y *desnudez* del lugar (rocas, hueco troglodítico), creando así un icono casi *metafísico* por el proceso de extrañamiento que conlleva, sin abandonar la sintaxis nuevorrealista. En 1934 otro desnudo singular obtuvo la Medalla de Oro del Círculo de Bellas de Madrid. Una joven desnuda, de grandes proporciones prototípicas, aparece sentada en una cocina. Los volúmenes esculturales y la calma neutra del sujeto lo convierten en un icono plenamente nuevorrealista, aunque también guarda relación con los desnudos *ideale*s, mediterráneos de Sunyer, y el mito de la *ben plantada* que elaboró Eugenio d'Ors. Distintos desnudos de Aguiar se conservan en museos de Madrid y Barcelona, y en colecciones privadas que muestran un variado repertorio de estéticas, partiendo del nuevorealismo muralista, pasando por cierto manierismo e historicismo, y a veces derivando hacia un expresionismo étnico, posregionalista, como en *Gomera del pañuelo rojo*.

Un año mayor que Aguiar (nació en 1896), Pedro de Guezala desarrolla un regionalismo nuevorrealista durante la década de 1920, que se depura al final en un realismo que roza la Nueva Objetividad. Uno de sus primeros lienzos conservados, *Pastor joven* (1924), indica esta evolución temprana, que se concreta en *Jóvenes campesinas* de 1927 (conocemos la obra por una fotografía). Invitado a participar en la crea-

[54] Ver *Diarios íntimos del pintor*, (1940-1962), depositados en el Cabildo de Tenerife y también *José Aguiar*, de Ángeles Abad, en Biblioteca de Autores Canarios, nº 4, eds Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1991.



Figuras del pueblo. José Aguiar. 1925. Ministerio de Justicia. Madrid.

ción del Pabellón de Tenerife en la Exposición Iberoamericana de 1929, Guezala ejecuta una vidriera de doce paneles que responde simbólicamente al archi-icono rural de Aguiar, *Frutos de la tierra*. Bajo el patriarcal triángulo de El Teide nevado se desarrollan todas las labores del campo, en una imagen de abundancia y armonía. El artista glosa la zafra del tomate, la cosecha del plátano y la cadena de exportación, desde el empaquetado hasta el transporte a la costa donde aguardan los barcos para su traslado al continente.

Tras estos inicios, el artista profundiza en la nitidez y concreción de la imagen, alcanzando el cenit de su nuevorrealismo. El *Autorretrato* de 1931, de superficie líquida y destellante transparencia, asienta un esquema formal tanto técnica como escénicamente[55]. Al igual que en *Mujeres del Sur* de Aguiar, pero sin ninguna emulación, Guezala contrasta refinamiento y geografía, emplazando asimismo a sus sujetos en el vertiginoso filo de los acantilados del sur de Tenerife. El aura nítida y pura que emanan los personajes retratados se recorta contra la epidermis volcánica de la isla y el Atlántico, sereno e inmenso trasfondo de la nueva objetividad insular (*Retrato de Clara Hernández de Guezala, Retrato de Karen Luise Barth Hansen de Martel*). El *Retrato de María Belén Martell Perdomo*, (1936), es el punto álgido del nuevo realismo clásico en Canarias.

A principios de la década de 1940, exhausto ya el ciclo del nuevo realismo, el pintor comienza a realizar retratos individuales de personajes rurales, pescadores, aguadoras, pastores y sobre todo *magas*, jóvenes del campo que aparta de su faena cotidiana y fija en una dilatada galería posregionalista. Las magas constituyen un hito de costumbrismo contemporáneo, correlato tinerfeño del folclorismo nestoriano, pero sin obedecer a un programa político-turístico y regeneracionista. Guezala se esmera en determinados retratos ahondando en la psicología de estas mujeres. A la vez que exhiben rasgos tipistas poseen un grado de realismo y autenticidad que suele rescatar la imagen de la banalidad, aunque a veces se manifiestan los peligros de la producción en serie. De mayor trascendencia por el indudable valor alegórico y mitográfico que encierra, es la pintura que dedica a las composiciones de bañistas o mujeres que sestean. En lienzos como *Maga desnuda con pañuelo, La siesta*, (1951), y *Bañistas*, (1955), Guezala comparte el proyecto de la sensualidad moderna que Néstor y Aguiar habían emprendido. Intemporal y serena, alusiva a la manera nuevo realista, las muchachas que duermen sobre las cimas de monolitos, al sol o bajo la improvisada sombra de hojas de platanera, conforman la visión de una belleza virgen, y cuando se bañan en rocosos charcos, componen un fresco clasicizante y neo-helénico. La explosión sensual que Néstor secuencia en el continuo erótico que es *El Poema de la Tierra*, púdicamente alejado de la mirada de jóvenes y adolescentes en su museo durante treinta años, y los desnudos idealizantes de Guezala, presentan toda una serie de paralelismos.

Cirilo Suárez, hijo de Francisco Suárez León, alumno de la Escuela Luján Pérez, donde ingresa en 1920, obtiene en 1933 la Primera

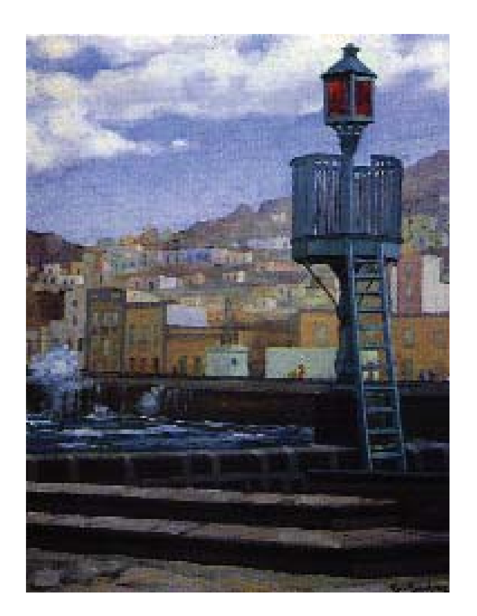


Sala del pabellón tinerfeño en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.



La siesta. Pedro de Guezala. 1951. Colección Guezala. Santa Cruz de Tenerife.

[55] En *Pedro de Guezala*, de Pilar La Roche, Biblioteca de Autores Canarios, nº 13, eds Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992.



Muelle de Las Palmas. Cirilo Suárez. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

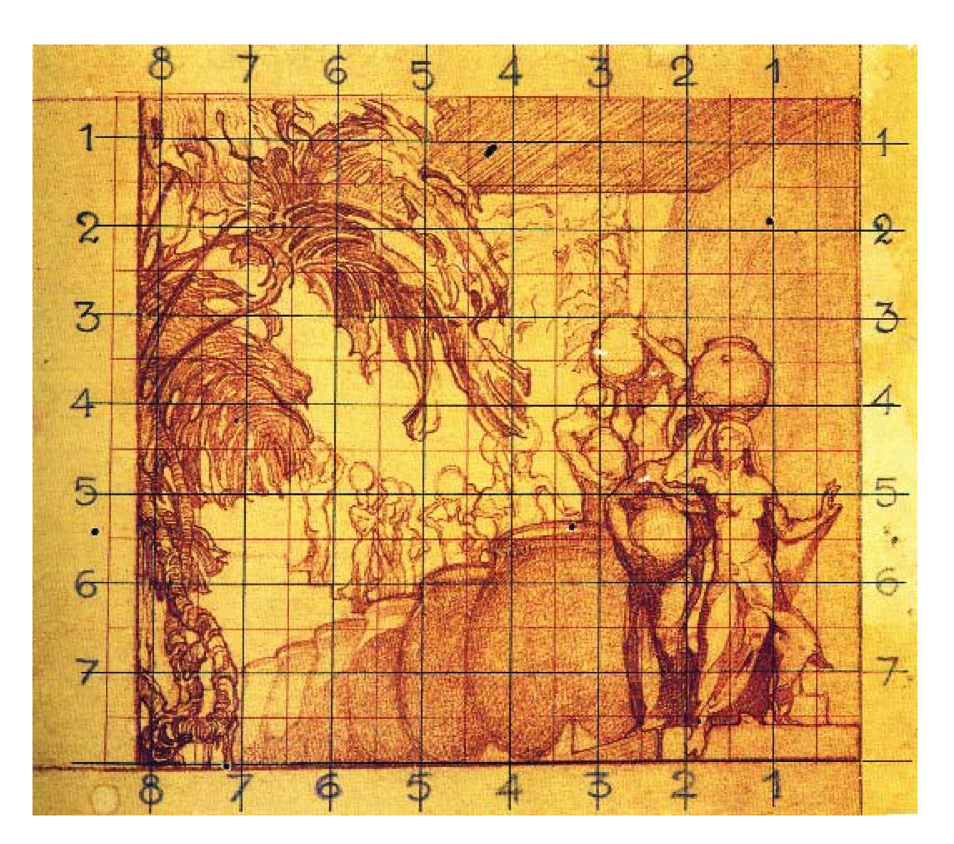
Medalla en el Salón de Otoño de Madrid por su obra *Alfareras de la Atalaya*. La formación que recibe de su padre y después de Juan Carló le predispone al realismo y en la Academia de San Fernando entronca con las corrientes regionalistas españolas. Representa en una serie de pequeños formatos el antiguo del barrio de Vegueta, (1924), rincones, esquinas y pasajes que cruzan mujeres "tapadas". Al igual que su padre, se interesa también por el paisaje de la periferia urbana, universo de casas-finca con huertas y terrenos que marcan la linde de la ciudad[56]. En *Alfareras de La Atalaya* el pintor recrea el universo aún troglodítico de las mujeres que trabajan el barro a la usanza de los antiguos canarios en la Atalaya de Santa Brígida y lo hace mediante un fresco generacional en que dormita la abuela anciana, la madre amamanta a su bebé y las hijas dan forma a las tayas antes de hornearlas. Empleando una paleta de ocres y verdes, ofreciendo un notable estudio de las fisonomías, en sintonía con la obra muralista de Felo Monzón y el compromiso social de la joven generación de la Escuela Luján, la imagen de Suárez se inscribe en el regionalismo nuevo realista progresista. Pareja de esta obra es el también gran formato *Alfareros canarios*. En esta perspectiva horizontal, el pintor abarca la fachada principal de la Atalaya, un conjunto protourbano de cuevas selladas y transformadas en vivienda, los hornos de cocción. Escaleras zigzagueantes, excavadas en el risco, comunican este arcaico laberinto, una versión grancanaria de *Las Hurdes*, que comentaron diversos viajeros durante el siglo diecinueve y principios del viente. Animada por una gama clara y más viva del color, (ocre-verde base y luego azul y rojo), la composición es a la vez una alegoría de usos y costumbres ancestrales y una visión documental contemporánea de un presente arcaizante e insular[57].

Durante su larga trayectoria como profesor en La Escuela Luján, en que formó a la última generación significante del centro libre, (Manuel Ruiz, Joaquín y Agustín Alvarado, Rafaely), practicará el retrato y también una pintura folclórica-tradicional, que se centrará en imágenes costumbristas-festivos o religiosos de Vegueta, (*Novenario en Vegueta, Plaza de Santo Domingo*) y en los retratos de jóvenes con mantilla que conectan con la dimensión tipista de las magas de Guezala en cuanto son iconos identitarios burgueses. El realismo naturalista de Cirilo Suárez sobrevivirá en la que será su mejor producción: los paisajes de los riscos, muelles y medianías de la ciudad, como *Muelle de Las Palmas*.

Aguiar, Guezala, Cirilo Suárez crean imágenes diversas arraigadas en el regionalismo realista y elaboran una sensibilidad "canarista" que comparte, como hemos visto, hasta cierto punto, actitudes mitográficas y programas estéticos. Quien articulará en una dialéctica razonada y en una estética "cerrada" la cultura regionalista canaria será Néstor Martín Fernández de la Torre. Este, es un desarrollo natural si tenemos en cuenta sus inicios simbolistas y su conocimiento del movimiento inglés *Arts and Crafts*. Néstor siempre tendió a transformar integralmente la estética de los entornos pictóricos de sus retratos, (muebles, textiles, lámparas). Por tanto la costura que realiza entre el programa modernis-

[56] Ver Catálogo Exposición Cirilo Suárez, Eds La Caja de Canarias, 1992, comisaria Hilda Mauricio.

[57] Ver cap. VIII, de *Tenerife y sus seis satélites*, de Olivia M. Stone, trad. de Juan S. Amador Bedford, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.



El mar. Detalle de copia heliográfica. Néstor Martín Fernández de la Torre.

ta de la recuperación del pasado y la sensibilidad regionalista canaria es fluida y rápida. Néstor crea el neo-canario visual y ornamental que su hermano Miguel manifiesta en sus edificios y ambas partes se complementarán tanto en vida de los dos hermanos como póstumamente, (caso de El Pueblo Canario).

Entre 1928 y 1934, Néstor pinta distintos cuadros-diseño, óleos de una estética urbanística nueva a partir de elementos y fenómenos consolidados de la arquitectura popular canaria, (medio siglo después, César Manrique iniciará una dinámica parecida). *Visiones de Gran Canaria* re-presenta los familiares perfiles laberínticos de la arquitectura popular en los riscos urbanos, con escaleras, arcos y pasadizos bien estructurados, en una nívea y brillante imagen de pueblos costeros y perspectivas urbanas. El principal y casi único mural neo-canario de Néstor es el ciclo *La Tierra*, que comienza en 1931 y acaba en 1938 para el Casino Principal de Santa Cruz de Tenerife. Distribuido en varias paredes, el fresco de Néstor muestra a trabajadores masculinos y femeninos desnudos, fornidos herederos de los sátiros, entre opulentos cardones y tabaibas, cargando sacos, limpiando el pescado, y a camelleros que conducen a sus animales cargados. *El Mar* es el más extraño de los paneles, una procesión alegórica marítima de Canarias, en que se transporta un velero en andas, imagen que rebasa cualquier ámbito regionalista y desemboca en el suprarealismo.

El proyecto total del neo-canario se patenta en los *gouaches* que Néstor consagra en 1937 al Albergue de la Cruz de Tejeda y al Pue-



Pueblo Canario. Néstor Martín Fernández de la Torre. 1937. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.

blo Canario. Asistimos a unos escenarios suntuosos de la neo-canariedad, a sendos proyectos ensoñados que elevan la arquitectura tradicional-popular a las alturas de la estética culta. El artista diseñará cada salón, ambiente, balcones y explanadas del futuro Parador Nacional, sintetizando elementos del barroco, de la carpintería rural y del espacio racionalista en un suntuoso programa que se cumplirá parcialmente después de su muerte. Si Néstor comulgó o no con el *ethos* de la Nueva España en este alarde final de la puesta en escena de la historia de su pueblo es un asunto de debate complejo. Lo cierto es que la interrelación estética de los elementos artísticos que la definen, (arquitectura, adorno, textiles, mobiliario y moda), fue completa y sincera[58].

[58] Ver *El Traje Típico de Gran Canaria*, Patronato de Turismo de Gran Canaria, 1935, en Museo Néstor.


PEDRO
DE
GUEZALA

RETRATO DE MARÍA BELÉN MARTELL PERDOMO, IMAGEN DEL NUEVO REALISMO CLÁSICO EN CANARIAS. PEDRO DE GUEZALA

Jonathan Allen Hernández

A inicios de la década de 1930, el profesor y pintor Pedro de Guezala, se distancia del realismo regionalista de cuño español para ensayar una nueva estética que determinará en gran medida su concepción pictórica del hombre y la identidad. Este cambio significativo de rumbo arraiga y se concreta en el *Autorretrato* de 1931, en que Guezala, ladeando la cabeza para observar al espectador, atrae la atención hacia el hecho e instante de su auto imagen. El artista ha enclavado el caballete en pleno filo de un acantilado. Se aleja así del estudio y del universo urbano, refundiéndose en y con la naturaleza. Desde esta vertiginosa altura, se divisa el escarpado e imponente litoral del Sur de Tenerife. El Nuevo Realismo clasicizante, que también incluye Franz Roh en los amplios parámetros de su libro *Realismo Mágico,* tiene pues un nuevo adepto y paladín que actúa en la periferia de Europa, y que debemos contextualizar en el desarrollo e historia del Nuevo Realismo canario en general, paralelamente al núcleo de la dinámica que se centrará en la generación de artistas libremente formados en La Escuela Luján Pérez y también en la neo-mitografía antropológica de Néstor Martín Fernández de la Torre.

En el memorable retrato que hace Guezala de su esposa, (María Belén Martell Perdomo), en 1936, confluyen los valores neo-renacentistas y áureos que invoca Roh en su libro. La reinserción, por una parte, del ser en la naturaleza mediante la reubicación en un lugar armonioso, fulcro de un nuevo orden que vuelve a reafirmar las esperanzas de la civilización europea devastada por los horrores de la Gran Guerra, (1914-1918) Por otra, la necesaria serenidad, belleza y *tempo* que anhela la cultura tras la violencia expresiva de la República de Weimar. Esta ideología subyacente informa el retrato icono que realiza el pintor tinerfeño, cumpliendo sus preceptos y programa visual con exactitud.

El Nuevo Realismo estimulará en Guezala una relación sujeto-naturaleza que refleja, a su manera, la búsqueda de los rasgos esenciales del campesino canario. Las magas, aguadoras y porteadoras que retratará a lo largo de las tres décadas siguientes, nacen de esta nueva geografía que elabora en 1930, y que tenderá a enfatizar en sus mejores imágenes el contraste radical entre el ser, la tierra y el mar.

La joven mujer aparece sentada sobre el pretil del muro de una imaginaria escalinata blanca que conduce al vertiginoso otero. Recta, irguiendo la espalda, su esposa contempla, contenida y serena. La absoluta seriedad, la ausencia de guiños tradicionales, (sonrisas, poses, sentimentalismo) y la contención corporal apuntan hacia la neutralidad o "nueva objetividad" de esta imagen, alejándose así de las estrategias y trampas burguesas del retrato. La sencilla elegancia, la esbeltez, la belleza del cuerpo, lo realza la geometría del asiento, una áurea piedra-cubo, y por supuesto, el océano que domina el segundo plano de la obra. No sólo pinta Guezala un retrato, conjuga un paisaje virtuoso en que nos ofrece una esperanzadora relectura de la lejanía. La soledad del Atlántico que recorta el perfil femenino la palia la visión de otra isla, La Gomera, que se alza nublada en el tercer plano de la obra.

La serenidad y tranquilidad de la joven, absorta en un raro equilibrio mental y sensorial, se refleja en la superficie límpida, casi estática del océano, que unas olas mansas apenas turban. Al igual que el *Retrato de Tomás Morales* de Nicolás Massieu y Matos, (1919), este es un retrato atlántico, en que la identidad del sujeto es más marina que terrestre, y que nos propone una ontología enteramente distinta a la del continente. Aunque el paisaje insular aparece en una diagonal descendente, uniendo el primer y segundo plano, advertimos que se somete a una ritmicidad plástica, a la abstracción y lo simbólico. Guezala mitografía el paisaje en función de una visión estética como lo hizo Néstor en clave possimbolista y lo harán posteriormente las vanguardias. La restricción de la paleta y el esquema del color, (gris, ocre, blanco y rojo), refuerzan la iconicidad nuevo realista y confieran esa suerte de intemporalidad que marca el aura de esta imagen.

NEO-COSTUMBRISMO Y NEO-CANARIO: ÚLTIMAS MANIFESTACIONES PICTÓRICAS



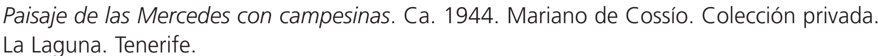
Escena canaria. Sergio Calvo. 1940. Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria.

Tanto el regionalismo realista español y el neo-canario nestoriano continuaron manifestándose en la producción de ciertos pintores después de 1940, y en algunos casos hasta los finales de la década de 1960. Señalamos en este apartado a Sergio Calvo, Mariano de Cossío, José Arencibia Gil.

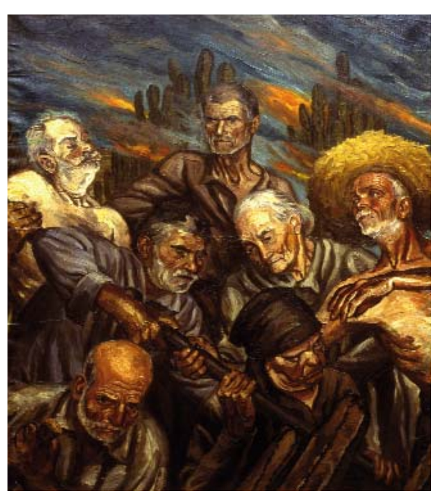
Pintor que se prodigó poco e inició su carrera pública justo después de la Guerra Civil, Sergio Calvo hizo propio los presupuestos estéticos del tipismo nestoriano. Esto se evidencia en obras como *Escena canaria*, (1940), que se conserva en los fondos del Cabildo de Gran Canaria (Casa de Colón), imagen de un pastor y una aguadora en Tejeda que charlan bajo un chamizo en los acantilados frente al Roque Nublo. El estilizamiento tipista de la vestimenta y la técnica de contrastes lumínicos reforzados mediante la degradación tonal son claramente nestorianos, pero el estilo descriptivo y la pincelada se alejan de la precisión del maestro simbolista. *Escena Canaria*, por tanto, "fluidifica" el canon nestoriano, signo claro de una estética recibida y en transformación.

Mariano de Cossío se establece en La Laguna en 1935. Con una amplia formación que incluye la enseñanza de Eduardo Chicharro, Daniel Vázquez Díaz, y el interés que le inspira el Cubismo (que estudia a través de la obra de María Blanchard), se adherirá a la estética y sensibilidad del Nuevo Realismo. Esta etapa de su pintura se desarrolla en la península, antes del traslado a Canarias, y se plasma en lienzos como *Desnudo femenino* (1928), *Mi mujer y mis hijos* (presentado en el Salón de Otoño de 1930) y el cubizante *Retrato de María Pilar Jáuregui* (1930). En Tenerife, Cossío le imprime un nuevo giro a su pintura, animado sin duda por la observación de una realidad aún agrícola y tradicional y la impronta de su naturaleza. A partir de su retrato *Maternidad* (1939), en que persisten la línea, el volumen y el nítido color del nuevo realismo -excepcional alegoría pictórica de la Guerra Civil en la pintura local del momento-, su manera se hace más expresiva y realista. Alegoría todavía más sombría y funesta de la contienda y sus terribles secuelas fue el lienzo que tituló *Las Parcas*, a quien caracteriza como sendas hilanderas canarias ancianas. Estos iconos cargados de referentes concretos y universales marcan una renovación en el anquilosado costumbrismo de la inmediata pos-guerra, que contacta con el tradicionalismo regionalista para establecer estrategias de supervivencia personal. La obra de Mariano de Cossío es ajena a estas argucias políticas. *Paisaje de*





Paisaje de las Mercedes con campesinas. Ca. 1944. Mariano de Cossío. Colección privada. La Laguna. Tenerife.



Los viejos. José Arencibia Gil. Casa Museo León y Castillo. Telde. Gran Canaria.

las Mercedes con campesinas, 1944, muestra el ascenso de mujeres con cestos cargados sobre sus cabezas por un antiguo camino real. Captará asimismo su atención el ambiente de las fondas y tabernas canarias, a cual dedicó varias obras[59].

Alumno de Chicharro y Vázquez Díaz fue también el grancanario José Arencibia Gil. Capitán del Ejército Republicano, Arencibia Gil es encarcelado desde 1939 hasta 1941. Inhabilitado para ejercer su profesión de profesor de Bellas Artes emigra a Venezuela en 1948. La adversidad en el exilio le obliga a retornar en 1950 a Canarias. Aunque comulga brevemente con el folclorismo neo-nestoriano, (una gran composición *Alegría canaria*, fue expuesta en la Exposición regional de Bellas Artes de 1943), el pintor recupera el realismo expresionista para producir retratos de tipos teldenses y alegorías de la vida rural como *Los viejos,* (década de 1950)[60].

Este fenómeno “retro-regionalista” afectará también a Juan Davó, que a principios de la década de 1940 concibe frescos de la vida rural. *Campesinos de Tenerife* (1943) es un mosaico intemporal de personajes rurales, habitantes de un viejo orden que las circunstancias del país rescata y promueve. No obstante, Davó no abandona esa versatilidad que descolló en su periodo modernista, cuando fue colaborador de *Castalia* y *Hespérides*, y que le hizo indagar en el Surrealismo en 1936-1937. El año que pintaba *Campesinos de Tenerife* ilustraba a la aguada, sin encargo y por puro placer, *La Atlántida* de Jacinto Verdaguer[61].

[59] Ver *La obra de Mariano de Cossío, 1890-1960*, de Ana María Arias de Cossío, ed. Concejalía de Cultura, Junta de Castilla y León, 1993. Nos podemos hacer una idea de hasta qué punto el pintor incorporó el ideario del Nuevo Realismo, recibido a través de la madrileña Residencia de Estudiantes en las páginas que le dedica la autora a sus etapas pre-Canarias. También evalua la pervivencia de esta estética en obras posteriores, incluyendo el gran mural que ejecutó en la Iglesia de Santo Domingo de La Laguna.

[60] Ver *José Arencibia Gil*, de Germán Jiménez Martel, Ayuntamiento de Telde, 1994.

[61] Cf. *El pintor tinerfeño Juan Davó, su vida y su obra, 1897-1967*, de Carmen Ana González González, Eds CajaCanarias, 1990.

LA VANGUARDIA EN CANARIAS

Fernando Castro Borrego

INTRODUCCIÓN

Durante el primer tercio del siglo XX la producción artística canaria se bifurcó en dos líneas divergentes. De una parte estaban los creadores que concebían el hecho artístico tan sólo como una fuente de experiencias estéticas placenteras (impresionistas, simbolistas, academicistas); de otra, los que, rompiendo con la tradición, se adhirieron a los principios estéticos de la vanguardia internacional. Desde el punto de vista ideológico, el programa iconográfico de quienes optaron por la línea conservadora no era neutral. Tal programa transmitía la idea de que las Islas eran el mejor de los mundos posibles, de modo que al reconocer el espectador ciertos iconos (una marina de López Ruiz, un balcón canario de Bonnín, el Teide pintado por Martín González o el Roque Nublo por Nicolás Massieu), se activaba en él un sentimiento de autocomplacencia sin límites. La exhuberancia de la naturaleza y la benignidad del clima hacían imposible concebir una idea de la realidad insular más compleja, compuesta de luces y sombras, donde, por ejemplo, las bellezas naturales glosadas por los artistas no fuesen una pantalla en la que sólo se proyectaran, unilateralmente, imágenes gratificantes y lisonjeras, como las que el mito del Jardín de las Hespérides alimentaba[62]. Los vanguardistas, en cambio, se trazaron la tarea de interpretar la realidad canaria para cambiarla, ya en aras de la libertad individual (Surrealismo) ya en aras de la libertad colectiva (Indigenismo). Sus creaciones ostentan no sólo una dimensión estética sino también crítica y cognitiva, planteando por primera vez en Canarias la existencia de un sujeto histórico, el pueblo, que será el referente y el destinatario de las obras de arte. Se inauguraba así una nueva relación entre el artista y el público burgués. Ni el juicio del gusto de éste ni sus expectativas de reconocimiento serían respetadas por los creadores de las vanguardias insulares. No hubo, sin embargo, reemplazo o superación de unas tendencias por otras. La estética de lo nuevo no erradicó las formas heredadas del Academicismo o del Impresionismo. Los respectivos modelos de representación se desarrollaron en el marco de estéticas alternativas e irreductibles. Aguiar, Bonnín y Guezala fueron contemporáneos de Domínguez, Oramas e Ismael. La historia del arte canario del siglo XX en su primer tercio no puede escribirse sin contar con estos nombres, pero tampoco sin reconocer el carácter antitético de sus respectivas propuestas estéticas e ideológicas.

[62] Una síntesis de todas las versiones de la ubicación en el especio geográfico de Canarias del mito de las Hespérides, según figuran tanto en los textos clásicos como en las crónicas de la conquista y en la poesía canaria, puede consultarse en el libro del profesor Marcos Martínez: *Las Islas Canarias en la Antigüedad clásica. Mito, Historia, Imaginario,* Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 2002.

El capítulo de las vanguardias insulares que coincide con el periodo de entreguerras, fue tan breve como intenso[63]. No puede hablarse en sentido estricto de una vanguardia canaria anterior a 1914. La recepción de las nuevas ideas estéticas fue tardía en todo el mundo hispánico. El marco histórico de los movimientos de vanguardia en las Islas abarca desde 1918, fecha de la fundación de la Escuela Luján Pérez, hasta 1936, fecha en que estalla la Guerra Civil. Aunque el momento álgido es aún más reducido: va desde 1929, primera exposición de los artistas de este centro educativo, a 1936. Según esta última periodización, sólo fueron ocho años. Aunque después de la guerra algunos artistas de la Escuela Luján —Fleitas, Gregorio, Monzón, Santana— prolongaron la temática indigenista y los surrealistas —Domínguez e Ismael— no dejaron de serlo.



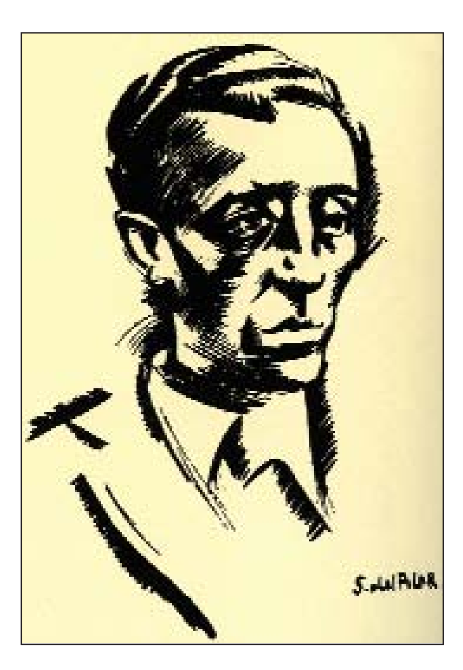
Retrato fotográfico de *Agustín Espinosa García*, por Eduardo Westerdahl. Santa Cruz de Tenerife. 1935.

Cuando se habla de una generación de artistas vinculados a la República habría que establecer algunas matizaciones que se refieren al marco político. Es de justicia reconocer que en el periodo de la Dictadura de Primo de Rivera se dieron las condiciones para que, gracias al auge económico de los años veinte, penetraran las ideas estéticas de la vanguardia internacional. Hubo, sin duda, un verdadero entusiasmo en los vanguardistas canarios por el espíritu de la República y su voluntad modernizadora, pero este entusiasmo no acalló las críticas cuando las ilusiones que despertó su advenimiento se vieron defraudadas. Por otra parte, aquel periodo histórico no fue homogéneo. No es lo mismo el bienio reformista, bajo el impulso del primer Azaña (1931-1932), que el bienio negro (1933-1935), donde Gil Robles y Lerroux se consagraron a derogar todas las leyes aprobadas en el periodo anterior.

En cuanto al contexto socio-político cabe citar una serie de rasgos diferenciales. En primer lugar, la relación arte-política. Por primera vez aflora en el arte canario el compromiso político de artistas y críticos. Felo Monzón (pintor) y Pedro García Cabrera (poeta y crítico) estuvieron sinceramente comprometidos en la tarea de fundar un pensamiento político de izquierdas, convirtiendo la praxis artística en intenso activismo cultural. La relación entre poesía y pintura fue muy fructífera. Hay que señalar la importancia de los textos de Agustín Espinosa sobre Jorge Oramas y los de Domingo López Torres sobre Óscar Domínguez. Hubo también un desarrollo autónomo de la crítica de arte. Véanse los artículos de Ernesto Pestana Nóbrega y Eduardo Westerdahl en defensa del arte nuevo.

Por último, cabe decir que las imágenes artísticas reflejaron por primera vez en Canarias un contenido crítico y cognitivo que trascendía la fruición estética inmediata. De este giro epistemológico da cuenta el hecho de que Felo Monzón fuera el primer artista canario en practicar arte de denuncia. Frente a las imágenes costumbristas del agro canario, que reflejaban la ideología dominante, Felo Monzón opuso una visión crítica sobre la condiciones de la realidad insular. No se trataba de sustentar el orden establecido, como hicieron los acuarelistas y muralistas sino de cambiarlo. Asimismo, Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik reformularon desde las páginas de *Gaceta de Arte* la vocación eu-

[63] Véase José Miguel Corrales: "Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular", en *Jornada Literaria* (suplemento del diario *Jornada*), núms. 31, 34, 36, 38, 44 y 46, días 4 y 25 de julio, 8 y 22 de agosto, 3 y 17 de octubre de 1981.). *Ídem*: *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*. Museo de Teruel, 1999.

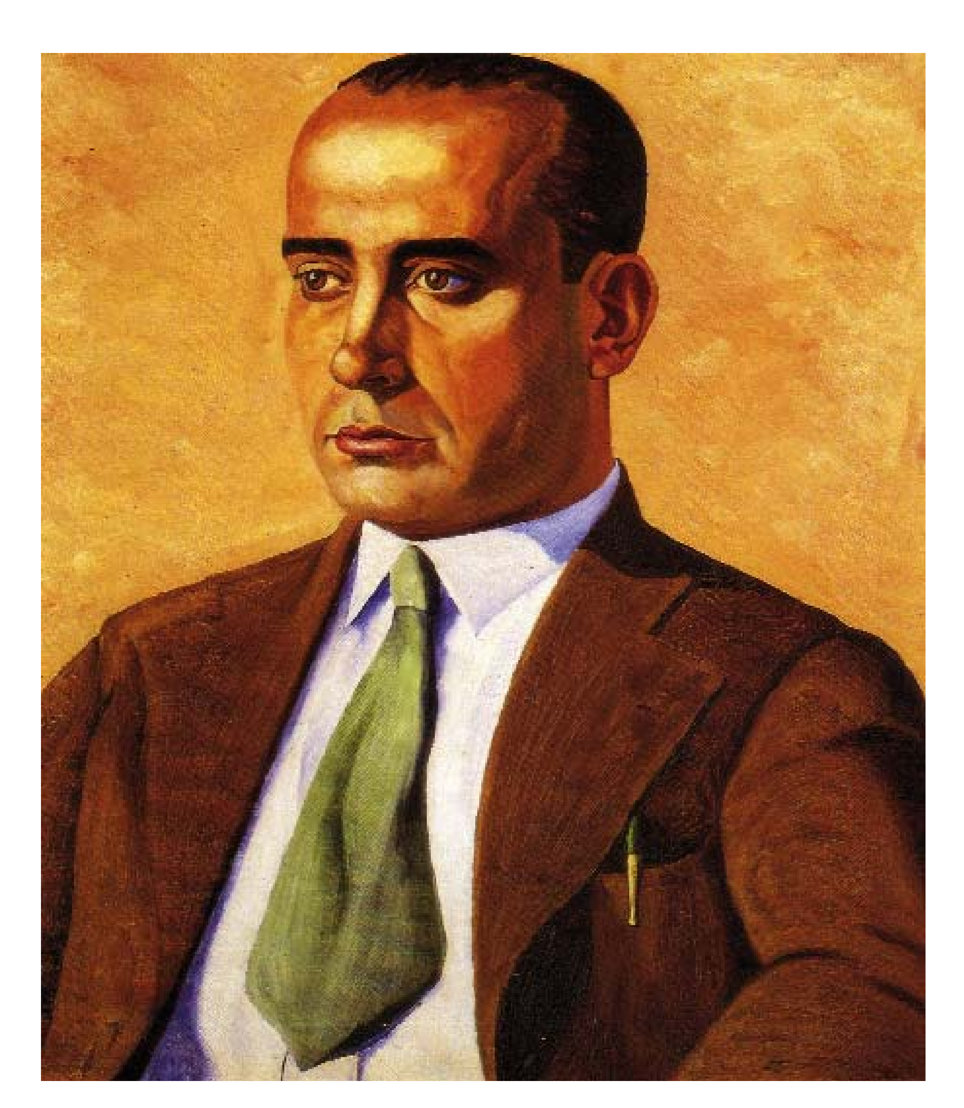


Domingo López Torres. Dibujo a tinta china, por Servando del Pilar. Publicado en el nº 19 de *Gaceta de Arte*. 1933.

ropeísta de las Islas. Eran futuristas, en tanto que creían en un futuro configurado por la razón y bajo la enseña del progreso. La economía de Canarias y su destino —pensaban los redactores de *Gaceta de Arte*— ya no habría de jugarse únicamente en la agricultura, sector económico al que estaba asociada la estética regionalista; sino en la recepción de las ideas modernas que penetran por los puertos insulares, contribuyendo de este modo a crear un espíritu internacional en las artes y en la cultura desconocido hasta entonces.

Hubo también una estricta división del trabajo en las vanguardias insulares: los poetas y críticos estaban en Tenerife, los artistas (salvo Óscar Domínguez, que en realidad vivía en París) estaban en Las Palmas de Gran Canaria.

En cuanto a los límites cronológicos, como ya dijimos, no puede decirse que la Guerra Civil supusiese una aniquilación total de aquel espíritu. En la posguerra se siguieron produciendo obras que obedecían a pautas estilísticas del periodo anterior. El caso más significativo fue el de Felo Monzón, que desarrolló en una serie de cuadros su concepción social del arte (véanse sus imágenes de la vida social en los Riscos de la ciudad marginal). Algunas de las mejores piezas indigenistas de Fleitas y de Gregorio son posteriores a la Guerra Civil. El Domínguez surrealista nos dejó entre 1938 y 1940 sus admirables cuadros de la etapa *Cósmica.* Ciertamente, *Gaceta de Arte* no tuvo continuidad; en cambio, la Escuela Luján, tras haber trasladado su sede a las Academias Municipales (edificio diseñado por Secundino Suazo, el gran arquitecto republicano que fue confinado en Las Palmas tras un proceso de depuración) fue el núcleo de la vida artística de Las Palmas en los cincuenta y sesenta. LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo) no hubiera sido posible sin el respaldo y el antecedente de la Escuela Luján. El neoprimitivismo que preconizaba este grupo, muy próximo al espíritu de la Escuela de Altamira (uno de cuyos teóricos, no lo olvidemos, fue Eduardo Westerdahl) encontró su expresión mitopoyética en las *Pictografías canarias* de Manolo Millares, obra realizada bajo la influencia de los restos de la cultura aborigen canaria que este artista pudo contemplar en las salas del Museo Canario de Las Palmas. El educador de estos jóvenes "arqueros" fue Felo Monzón. En la transición a la democracia, el espíritu del Manifiesto de El Hierro (1977), auspiciado por Martín Chirino, Manolo Padorno y Tony Gallardo, supuso la reedición en clave política del Indigenismo. Por consiguiente, cabe hablar de una continuidad de los ideales vanguardistas que se gestaron antes de la Guerra Civil. Si bien muchos artistas de la Escuela Luján consiguieron sobrevivir en aquellas adversas circunstancias camuflados de regionalistas, los intelectuales de *Gaceta de Arte* no hallaron las condiciones para prolongar su proyecto en la España autárquica que padecía el aislamiento internacional y fomentaba el retorno al agro. Los coros y danzas de la Sección femenina y la estética de los acuarelistas eran la negación de cualquier proyecto de apertura internacional de Canarias. La *aduana regionalista*, para decirlo como Ernesto Pestana Nóbrega, volvió a funcionar a pleno rendimiento. El Neorregionalismo dio oportunidades a algunos viejos indigenis-



Retrato de Francisco Martín Vera. José Jorge Oramas. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

tas, pero no a los redactores de *Gaceta de Arte,* cuyo proyecto de modernización exigía una apertura a las corrientes internacionales del pensamiento que la España de Franco, aislada política y económicamente, no podía garantizar ni permitir. Eduardo Westerdahl sólo recuperó aquel proyecto utópico cuando el Colegio de Arquitectos de Canarias le brindó la oportunidad de organizar, a principio de la década de los setenta, la "I Exposición de Escultura en la Calle". Aquel acontecimiento tuvo un valor simbólico: fue una compensación tardía para quien había consumido su vida intentado conectar Canarias con las corrientes internacionales de la cultura.

En el periodo comprendido entre 1927 y 1936 se configura en Canarias un panorama de las artes cuyos tres episodios fundamentales son el Indigenismo, el Surrealismo y *Gaceta de Arte*. En vano buscaríamos en la cultura artística española del siglo XX una asimilación de los principios del Surrealismo de tanto calado, ni una revista de filiación vanguardista tan radical, ni una escuela que, como la Luján Pérez, afrontase

una verdadera revolución pedagógica, ni obras pictóricas o escultóricas que, como las de los indigenistas, plantearan con tanto vigor una crítica social, a la vez que una revisión profunda de la estética regionalista.

Este florecimiento de la creatividad se produjo en Canarias asociado al debate sobre la pertinencia de abrir el arte de las Islas a las tendencias internacionales de la cultura. Dicho debate se inició antes de la Primera Guerra Mundial, siendo un factor determinante el auge de las relaciones comerciales con Inglaterra. Los vanguardistas de *Gaceta de Arte* lo retomaron, pero despojándolo del acento cosmopolita que en el periodo anterior le imprimieron Néstor en la pintura y Tomás Morales en la poesía. Una versión amarga de esta anglofilia se refleja en los versos cáusticos de *Los ingleses de la colonia*, del poeta Alonso Quesada.

No hubo galerías de arte, si bien surgieron en ambas capitales algunos espacios expositivos. En Santa Cruz de Tenerife, el Círculo de Bellas Artes y el Ateneo, y en Las Palmas, el Círculo Mercantil. El hecho de que *Gaceta de Arte* naciera vinculada a la sección de literatura del Círculo de Bellas Artes no impidió, como veremos más adelante, que acabaran suscitándose conflictos entre los jóvenes vanguardistas y los socios de esta institución, quienes no veían la necesidad de aceptar un programa de modernización estética y cultural que cambiara la orientación burguesa y conservadora de la misma. También hubo algún conato de mecenazgo y coleccionismo. En este sentido cabe citar la figura del médico Martín Vera, el gran protector de Jorge Oramas y otros artistas de la Escuela Luján Pérez.



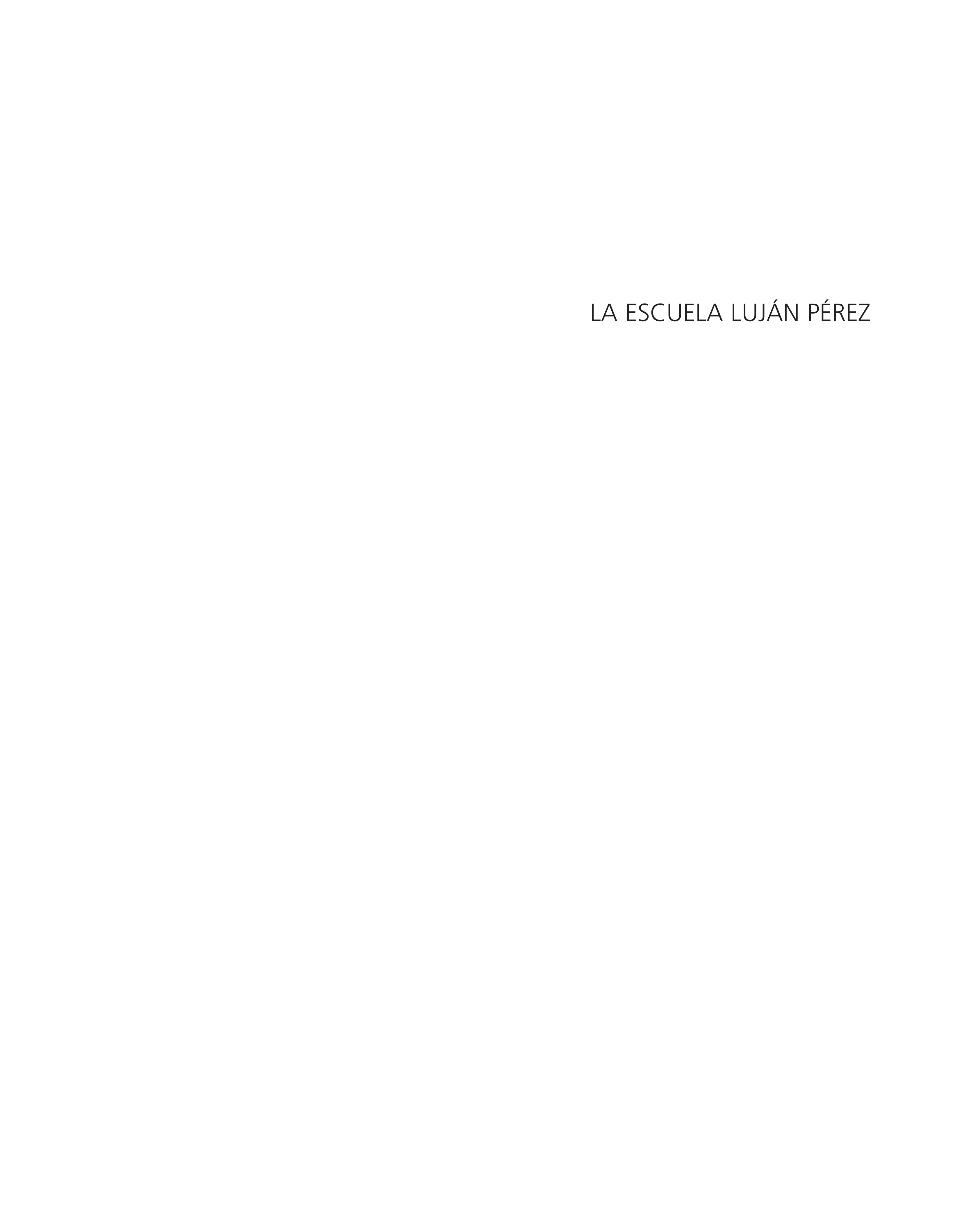
LAS LAVANDERAS, DE JORGE ORAMAS

Fernando Castro Borrego

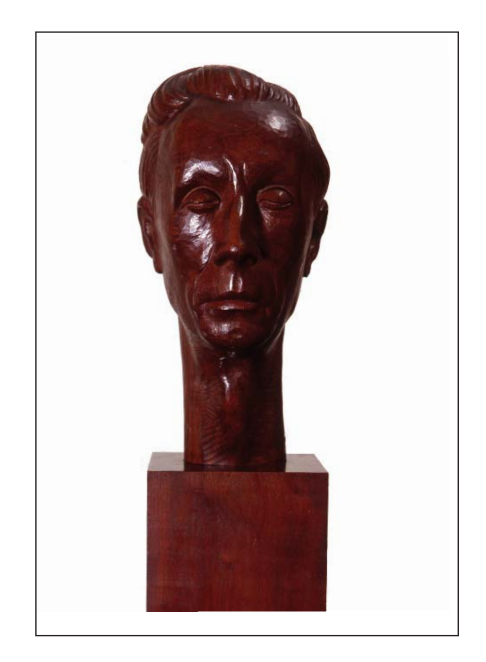
En la pintura de Jorge Oramas se da una extraña objetividad poética. El artista no emite juicios morales: pinta la ciudad marginal. Tampoco hace ideología de la marginalidad que padece; no enjuicia los hechos. Oramas suspende el juicio; no se pronuncia: pinta. No es un romántico autocompasivo. Ama la representación nítida de las cosas; abomina del matiz, de la ambigüedad. Las viviendas populares devienen cuerpos platónicos bajo la luz solar: colores primarios y formas geométricas regulares. Pintaba de una manera *pura* (anticonvencional) y *directa* (enemiga de lo ambiguo y de lo simbólico). Esto ha hecho que a menudo se le confunda con un pintor *naïf.* No lo era. Su pintura es el resultado de un proceso creacional autoconsciente. Si no hubiera conocido la pintura cubista y poscubista, a través de reproducciones, no habría podido pintar un cuadro como *Las Lavanderas.* Hay una visión del tiempo congelado en esta obra que constituye una denegación rotunda del Impresionismo y, por ende, del Naturalismo. La mujer que avanza en el primer tiempo es tan sólida como las rocas que se divisan al fondo de la composición. He aquí la gran aspiración de la obra de arte genuina: eternizar el instante vivido. Las lavanderas no pasan, no están; *son.* El artista ha conseguido despertar en nosotros la ilusión de que la imagen perdura. El presente se eterniza. La pintura es una forma de ganarle la partida al tiempo, es decir, a la muerte. Esta objetividad nada tiene que ver con el realismo, que es lo contrario: el reino de la contingencia; lo que hoy *es* mañana dejará de ser. Esta metafísica en imágenes resulta inquietante, no al modo expresionista de Felo Monzón, sino al modo de todos aquellos pintores que, como Uccello, Piero de la Francesca o Seurat, han querido parar la máquina del tiempo.

El misterio en la pintura de Oramas se cifra, a mi juicio, en dos elementos: la inmovilidad de las sombras y la composición especular. Lo que desde el romanticismo suscitan los espejos y las sombras es una sensación de misterio asociada con la categoría estética de lo siniestro. En *Las Lavanderas,* la mujer que está de frente es la misma que la que se arrodilla para lavar la ropa en un charco. Una va y otra viene; pero idénticas. Los dos momentos de la vida de la mujer representada aparecen un una sola escena, en un solo instante eternizado. Esta negación de la teleología plantea la idea inquietante de que el tiempo se ha detenido. Es un mundo petrificado, congelado. Adviértase que el cerco de rocas que limita el espacio donde las mujeres realizan sus faenas constituye una metáfora de la existencia en las Islas. La importancia que en la Escuela Luján tuvieron los escultores que trabajaban la piedra basáltica ostenta una dimensión simbólica. Lo telúrico niega la historia. Si no hay tiempo, no hay tradición, tampoco escuela. O en cualquier caso será una escuela sin escuela.

Este desdoblamiento genera desasosiego. En la historia de la pintura este efecto se explica por la acción de un espejo, como ocurre en el *Bar del Folies-Bergère,* de Manet. El estatismo de los cuerpos se ve acentuado por la rigidez de las formaciones lávicas que configuran el paisaje del fondo. Los cuerpos forman parte del escenario pétreo que cierra los puntos de fuga. Es una metáfora de la isla y del aislamiento de sus habitantes. La búsqueda de la verdad conduce a la melancolía. Los metafísicos siempre han sido melancólicos. También los metafísicos solares, como era Oramas.



LA ESCUELA LUJÁN PÉREZ



Retrato de Domingo Doreste "Fray Lesco". Eduardo Gregorio. Ca. 1929. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

POR UNA PEDAGOGÍA REVOLUCIONARIA: UNA ESCUELA SIN ESCUELA

Distintas líneas confluían en aquel experimento pedagógico. Había un componente empírico muy acentuado. En primer lugar se trataba de crear una escuela de decoradores. Pero este proyecto, según Fray Lesco, debería integrar otros contenidos. Además de consagrarse a la práctica del oficio, los artesanos tenían que tener inquietudes culturales, a cuyo fin pasaron por la Escuela escritores e intelectuales que daban charlas sobre temas literarios, filosóficos o artísticos[64]. Los sábados, el mismo Fray Lesco solía hablar a su joven auditorio de arquitectura italiana o de los pintores primitivos. Adviértase que éstos eran los temas preferidos de los estetas del movimiento Arts and Crafts inglés.

El hecho de que Fray Lesco eligiera como nombre de la Escuela el de un imaginero canario del siglo XVIII va más allá de una simple cuestión de preferencias personales. No en vano José Luján Pérez fue desde 1815, tras la muerte del arquitecto Diego Nicolás Eduardo, director de la Escuela de Dibujo de Las Palmas, fundada en 1787 por la Real Sociedad Económica de Amigos del País. A pesar de que el nombre de Luján Pérez expresa la voluntad de su director de vincular ambos momentos históricos, éste no se engañaba con respecto a una hipotética tradición artística canaria. Creía que Canarias era *un pueblo de ayer en la historia de la civilización*, no teniendo en cuenta que la idea de la tradición había sido modificada por las experiencias de las primeras vanguardias, que miraron por primera vez con respeto y admiración lo que habían hecho los pueblos primitivos en el campo de la creación plástica[65]. Esto explica que no apreciara la potencialidad simbólica y formal del arte aborigen canario. En el fondo Domingo Doreste era un hombre del siglo XIX, sintiéndose más cerca de Néstor que de las energías creativas de los jóvenes alumnos de la Escuela que él mismo había fundado.

En el periódico *Ecos,* dirigido por el poeta Alonso Quesada, se publicó un artículo donde Rafael Ramírez dibujaba el perfil intelectual de Domingo Doreste, haciendo alusión a los fines de la recién creada Escuela:

> Respetar el alma de cada uno obra es de filósofos más que de artistas, y Domingo Doreste es un filósofo. De ahí el valor de esta escuela, cuyo mérito será carecer de

[64] Juan Rodríguez Doreste menciona en su trabajo sobre *La Escuela de artes decorativas de Luján Pérez,* los nombres de los siguientes conferenciantes: Alonso Quesada, Tomás Morales, Saulo Torón, Miguel Sarmiento, Cristóbal González, Rafael Navarro, Félix Delgado, Pedro Perdomo Acedo, Juan Rodríguez Doreste, Víctor Doreste, Juan Sosa, Domingo Jaén, Josefina y Claudio de la Torre, Martín Vera, Tomás Miranda, Pancho Guerra, Ventura Doreste, Agustín Miranda, Rodríguez Cirrujeda y Álvaro Lisón. *Cfr.* Juan Rodríguez Doreste: "La Escuela de artes decorativas Luján Pérez", separata de la *Revista del Museo Canario*, 1960.

[65] *Cfr.* Lázaro Santana: Texto del catálogo de la exposición *Escuela Luján Pérez,* octubre de 1981. Banco de Bilbao, Las Palmas de Gran Canaria. Reproducido en *Escuela Luján Pérez. 75 aniversario,* 1993. Cabildo Insular de Gran Canaria, p. 23.

ideas preconcebidas, de sistemas, que comienzan en un genio y terminan en centenares de desgraciados imitadores; una escuela que no tenga escuela: he ahí un ideal de la vida y un plantel de hombre provechosos.[66]

En los primeros años el número de alumnos del centro alcanzó la cifra de 60. Meses antes de su fundación se publicó en la prensa de Las Palmas el siguiente plan docente que se dividiría en tres bloques o grupos: 1.- Nociones de aritmética, geometría y dibujo; 2.- Dibujo artístico; 3.- Modelado. En dicha nota informativa, publicada un año antes de que abriera sus puertas la Escuela, se comunicaba la intención de incorporar más adelante clases de cerámica. [67]

La dirección de Fray Lesco se regía por dos principios fundamentales. Primero, respetar la libertad creativa del alumno, desterrando toda coacción asentada en normas rígidas; y segundo, elevar el nivel de las artes decorativas en la isla de Gran Canaria. *La educación del artesano* —decía Fray Lesco— *fue el fin de la escuela; el artesano, ese estrato social medio entre el simple oficio y la profesión del arte*.[68]

Fray Lesco era partidario de que los profesores cobrasen en función del número de alumnos que se matricularan en sus asignaturas. Esto estimularía el interés de los docentes, asimismo creía que el hecho de cobrar una pequeña cantidad como matrícula también crearía un estímulo en los alumnos[69]. Aunque desde un principio hubo apoyo económico por parte del Cabildo y el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Fray Lesco recelaba de que dichas subvenciones acabaran por burocratizar el centro. Era decidido partidario de la espontaneidad social. Los sectores más conservadores de la ciudad, cuyo órgano de expresión era *El Diario de Las Palmas* pusieron obstáculos al proyecto, porque veían más necesaria la oficialización de la enseñanza ya sea vinculando la Escuela al Instituto de Las Palmas, que acababa de crearse en 1916, o bien solicitando una Escuela de Artes y Oficios, como la que ya existía desde 1911 en Santa Cruz de Tenerife. Los principios democráticos debían ser preservados a toda costa. Tenía que ser un centro vivo:

La escuela, digámoslo de una vez, será una escuela de tipo ‘libre’, es decir, un *consorcio* espontáneo de maestros y discípulos, un centro en que el profesor depende del alumno y el alumno del profesor, naciendo una doble y recíproca relación de interés y de respeto. Además, debe ser una Asociación de Artistas, preparada y capacitada en su día para ejecutar obras de encargo. Esto no tiene, ni puede tener, semejanza con la escuela de tipo oficial, en que el maestro tiene un sueldo fijo, depende de una junta u organismo, y cumple su misión explicando diariamente una clase. Por eso nuestra escuela no consiente una Junta, de la que sea como una dependencia. Esto mataría en flor su espíritu de espontaneidad renovadora.[70]

La Escuela abre sus puertas el jueves 10 de enero de 1918. En el primer curso había 52 alumnos matriculados. Su primera sede fue un local de la calle García Tello, nº 11 (hoy 15). La casa contaba con un jardín modernista diseñado por Juan Carló. En el huerto trasero se construyeron unos pabellones que aumentaban la capacidad del centro. En 1928 la Escuela se trasladó al número 7 de la Calle de San Marcos (hoy nú-



Retrato fotográfico de *Nicolás Massieu*, por Eduardo Westerdahl. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

66 Rafael Ramírez: *La Escuela Luján Pérez: arte e industria*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de enero de 1918.

67 Noticia publicada en *Ecos,* Las Palmas de Gran Canaria, 10 de julio de 1917.

68 Fulken: “La Escuela Luján Perez”, en *Hoy,* Las Palmas de Gran Canaria, 11 de junio de 1933.

69 El archivo de la Escuela se destruyó en un incendio que tuvo lugar en 1950. Las únicas fuentes primeras son las declaraciones de los artistas y, sobre todo, la memoria de Juan Rodríguez Doreste.

70 Fray Lesco: “Para ‘X’ en el *Diario de Las Palma*”, Las Palmas de Gran Canaria, *La Crónica,* 21 de julio de 1917.



Interior de la exposición colectiva de la Escuela Luján Pérez. Calle Remedios. Las Palmas de Gran Canaria. 1932.

mero 3), donde se mantendría hasta 1934, fecha en que volvería a mudarse a la calle Alonso Quintero, nº 4, que fue su sede hasta 1948. En el local de la calle de San Marcos, Felo Monzón pintó unos murales en 1929, que no han sobrevivido.

Juan Carló impartía un curso de "Pintura, modelado y vaciado". Enrique García Cañas, arquitecto del Cabildo que pronto dejaría la isla, se encargaba de una clase de "Dibujo geométrico y lineal". Nicolás Massieu enseñaba pintura. Éste último también abandonó muy pronto el centro para dedicarse a su actividad pictórica como paisajista. Juan Carló fue hasta 1927, fecha de su muerte, el único profesor fijo con que contó la Escuela. Se había formado en París, donde conoció la pintura de los impresionistas y frecuentó las escuelas libres francesas, como la academia Julian y otras donde se fomentaba en los alumnos la práctica de la pintura al aire libre. Otro profesor del centro, Nicolás Massieu, también asistió en su juventud a las clases de dichas academias libres que proliferaban en París. Cuenta Santiago Santana que Juan Carló basaba sus enseñanzas en los modelos del natural, eligiendo a veces como motivo las plantas del jardín de la Escuela, en la calle García Tello. Sus correcciones eran de carácter técnico y no coartaban las preferencias estéticas de los alumnos[71]. El sentido de la realidad que transmiten las imágenes de la pintura indigenista en su primera etapa deriva en buena medida de la enseñanza de este pedagogo enemigo de las convenciones académicas y fervoroso partidario de la observación directa frente al método académico basado en modelos. El propio Fray Lesco reconoció en una carta a Luis Doreste Silva que fue Juan Carló quien le había animado a fundar la Escuela. [72]

Cuando comenzaron las clases, el 10 de enero de 1918, aun no había concluido la Primera Guerra Mundial, y el bloqueo de los puertos canarios agravaba la crisis económica dificultando tanto las importaciones como las exportaciones. La primera exposición de la Escuela tuvo lugar en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, y permaneció abierta del 20 de noviembre al 8 de diciembre de 1919. En aquella ocasión los alumnos expusieron junto a los profesores del centro: Juan Carló y Nicolás Massieu, sumándose algunos artistas consagrados como Tomás Gómez Bosch. En el catálogo se especificaba que las obras presentadas (dibujos y esculturas en yeso y barro) habían sido realizadas frente al motivo natural. Entre aquellos diecisiete aprendices no figuraba ninguno de los que después formarían la nómina principal de la Escuela. La verificación de los resultados se produjo diez años después, al celebrar los alumnos del centro una exposición colectiva que tuvo lugar en el nº 91 de la calle Triana, de Las Palmas. El catálogo contaba con un texto de Fray Lesco y con ilustraciones de Felo Monzón y Santiago Santana. En mayo de 1930 esta exposición se presentó en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, con gran éxito de público y crítica. Se seleccionaron 129 piezas de las que habían sido expuestas en Las Palmas. Había en las vanguardias insulares una verdadera voluntad de hacer región.

La respuesta de la sociedad fue, como sabemos, pronta y generosa. El Gabinete Literario y el Club Náutico corrieron con los gastos de la

[71] Santiago Santana: "Algo de mi mismo", en *Fablas,* nº 72, febrero de 1979.

[72] Carta de Domingo Doreste a Luis Doreste Silva, Las Palmas, 9 de agosto de 1917. Cit. por Pilar Carreño Corbella: "La Escuela Luján Pérez en su época dorada", en *Canarias. Las vanguardias históricas.* Andrés Sanchez Robayna (ed.), CAAM., 1992, p. 40.

matrícula de 20 alumnos de origen obrero, 15 el primero y 5 el segundo. La compañía Woerman Line se comprometió a abonar 50 pesetas mensuales para el mantenimiento de la Escuela. La misma cantidad aportaron para la apertura del centro la Compañía Nacional de Carbones y la Grand Canary Coaling. Y además se abrió una suscripción en la prensa de la ciudad de Las Palmas, invitando a que se hicieran aportaciones tanto dinerarias como en materiales (madera, tejas, etc.). Así pudo afrontarse el coste total de la apertura del centro, que ascendió a 2.430 pesetas, cantidad muy inferior a las 6000 pesetas que Fray Lesco había presupuestado inicialmente.[73] Pero hubo también detractores de esta idea. La animadversión que despertó este proyecto educativo de Fray Lesco obedece, en buena medida, al hecho de que en la Gran Guerra la sociedad de Las Palmas se dividió en germanófilos y aliadófilos. Al primer bando se adhirieron ciertos sectores oligárquicos y católicos que encontraron su órgano de expresión en el periódico *Diario de Las Palmas*, de donde partieron casi todos los ataques. Mientras que Fray Lesco, como la mayor parte de la intelectualidad, era aliadófilo, de tal modo que los periódicos alineados con esta posición —*Ecos, La Crónica*— eran los más proclives a defender el proyecto de una escuela de arte no oficial, tal y como quería Fray Lesco, y destinada a la formación de la clase obrera. Vemos de qué lado estaba la modernidad.[74]

El modelo pedagógico de las escuelas de pintura *à plein air* francesas y las escuelas mexicanas de pintura al aire libre ejerció una influencia importante en la estética de los indigenistas canarios. Pero no creo que se tratara de una simple imitación de modelos. Hubo otros rasgos diferenciales. Mencionaremos en primer lugar la huella profunda que en aquellos aprendices de artistas dejaron las excursiones guiadas por Pancho Guerra (1909-1961), seudónimo de Francisco Guerra Navarro. Este escritor nacido en San Bartolomé de Tirajana, que había sido secretario en Madrid del novelista Benito Pérez Galdós, organizaba, según cuenta Santiago Santana, excursiones al interior de la isla para tomar apuntes del natural de caseríos o paisajes típicos. Se acercaron al Barranco de Balos para ver los grabados del Lomo de los Letreros o los de Cuatro Puertas en Telde, y viajaron al centro de la isla para conocer la típica alfarería isleña de La Atalaya, Lugarejo o La Hoya de Pineda[75]. Esta actividad no era espontánea. En estas excursiones, además de practicar la pintura “al aire libre”, los alumnos visitaban los yacimientos aborígenes. Hay fotos de tales excursiones. La observación empírica de la naturaleza y del hombre reemplazó al idealismo de los simbolistas. El fenómeno del excursionismo, que tanta importancia ostentó en la vida de la Institución Libre de Enseñanza -véanse las excursiones de los institucionistas a la Sierra de Gredos- formaba parte de esta pedagogía antiacadémica. Mientras tanto, en Tenerife los redactores de la revista *Hespérides* realizaban excursiones al sur de la isla con una máquina Kodak. En esta línea, Agustín Espinosa publicó su estudio sobre el romancero popular del sur de Tenerife, a partir de en un trabajo de campo que iba más allá de la filología académica, incorporando técnicas de investigación antropológicas.

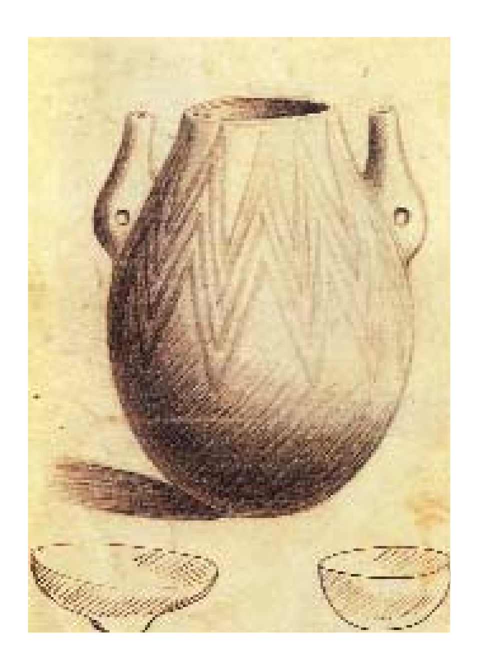


Retrato de Pancho Guerra, dibujado por Felo Monzón.

[73] Las donaciones particulares oscilaron entre las 250 pesetas que entregó el Marqués de Arucas y muchas entre 10 y 75 pesetas. La prensa de la época se hizo eco de esta respuesta popular, *cfr. Ecos,* 31-X-1917 y 2 y 21-XI-1917. Un resumen de estas aportaciones económicas se encuentra en Juan Rodríguez Doreste: *La Escuela de Artes Decorativas, op. cit.* pp. 155-159.

[74] Cfr. Franck González: *Felo Monzón. Escritos de arte,* Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001. pp. 17-77.

[75] Santiago Santana “Algo sobre mí mismo”, en *Fablas,* nº 72, febrero de 1978. Reproducido en *La obra pictórica de Santiago Santana,* 1983, Cabildo de Gran Canaria).



Dibujo de cerámica aborigen. Plácido Fleitas. Ca. 1930. Colección privada. Gran Canaria.

Asimismo fueron muy importantes las visitas que realizaron los alumnos de la Escuela al Museo Canario de Las Palmas para descubrir los restos materiales de la cultura aborigen. Esta institución, fundada en el siglo XIX, tenía rango científico superior. Al frecuentar, por propia iniciativa, las salas de dicho museo encontraron en los restos de la cultura aborigen insular (enterramientos, ajuares, alfarería, etc.) una fuente de inspiración valiosísima para su arte. Sabemos que la propia dirección del centro se implicó en dicha tarea pedagógica. Con la colaboración de su director, don Juan Bosch, y de su conservador, don Manuel Naranjo, los jóvenes alumnos de la Escuela Luján hicieron del museo un taller experimental. Empezaron a apreciar la cerámica incisa, las pintaderas y las momias. Asimismo los alumnos colaboraban en la limpieza y clasificación de las piezas familiarizándose con las mismas[76]. Hay que reconocer que los resultados fueron más fructíferos en el campo de la artesanía que en el de las artes plásticas. Los ritmos geométricos de las pintaderas y de la cerámica aborigen pasaron a los trabajos artesanales, casi siempre en madera, que los alumnos de la Escuela ejecutaban (muebles, marcos para cuadros, relieves decorativos, cofres, etc.). La contemplación de las piezas arqueológicas conservadas en el Museo Canario de Las Palmas suscitó en Plácido Fleitas la siguiente reflexión: *Tal vez lo que más obraba en mí era que unos canarios, en estado primitivo, desconocedores de la cultura del mundo, habían hallado una forma de ordenada gracia para expresar su pensamiento plástico.*[77]

Por primera vez en el arte canario, se presenta a los antiguos pobladores de las Islas como antepasados del pueblo canario. Aquellos jóvenes artistas se remitían a un foco originario cuya recuperación constituía un verdadero *renacimiento,* como lo fue la Antigüedad Clásica para el arte italiano del siglo XV, salvando las distancias. Por otra parte, es evidente que, según Plácido Fleitas, aquellas formas primitivas encerraban una sabiduría (*pensamiento plástico*), definida en términos de orden formal (*ordenada gracia*). Aunque esta enseñanza se realizó fuera de la Escuela, el espíritu de libertad que reinaba en ella hizo que diera sus frutos.

Ernesto Pestana Nóbrega cifra en los motivos prehispánicos la originalidad de estas obras indigenistas, mencionando a continuación el hecho de que *los motivos recogidos en las cuevas de los primitivos pobladores de las islas*, les sirvan como a los cubistas franceses el arte negro, para realizar *un arte muy actual y muy canario*. No había contradicción entre *lo actual* y *lo canario*[78]. Es el mismo argumento que esgrimieron los artistas de la Escuela de Vallecas.

El Museo del Hombre de París y el Museo Etnológico de Dresde, eran lugares que ofrecían a los artistas europeos un arsenal de imágenes sobre culturas primitivas, pertenecientes a pueblos remotos con los cuales ellos no tenían ninguna relación de parentesco. Mientras que la admiración que sentían los alumnos de la Escuela Luján por las reliquias conservadas en Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria —la admirable institución decimonónica fundada por aquel antropólogo aficionado que fue el Doctor Chil— se mezclaba con un inquietante sentimiento raigal; de tal modo que el rescate de aquellas creaciones

[76] *Ídem.*

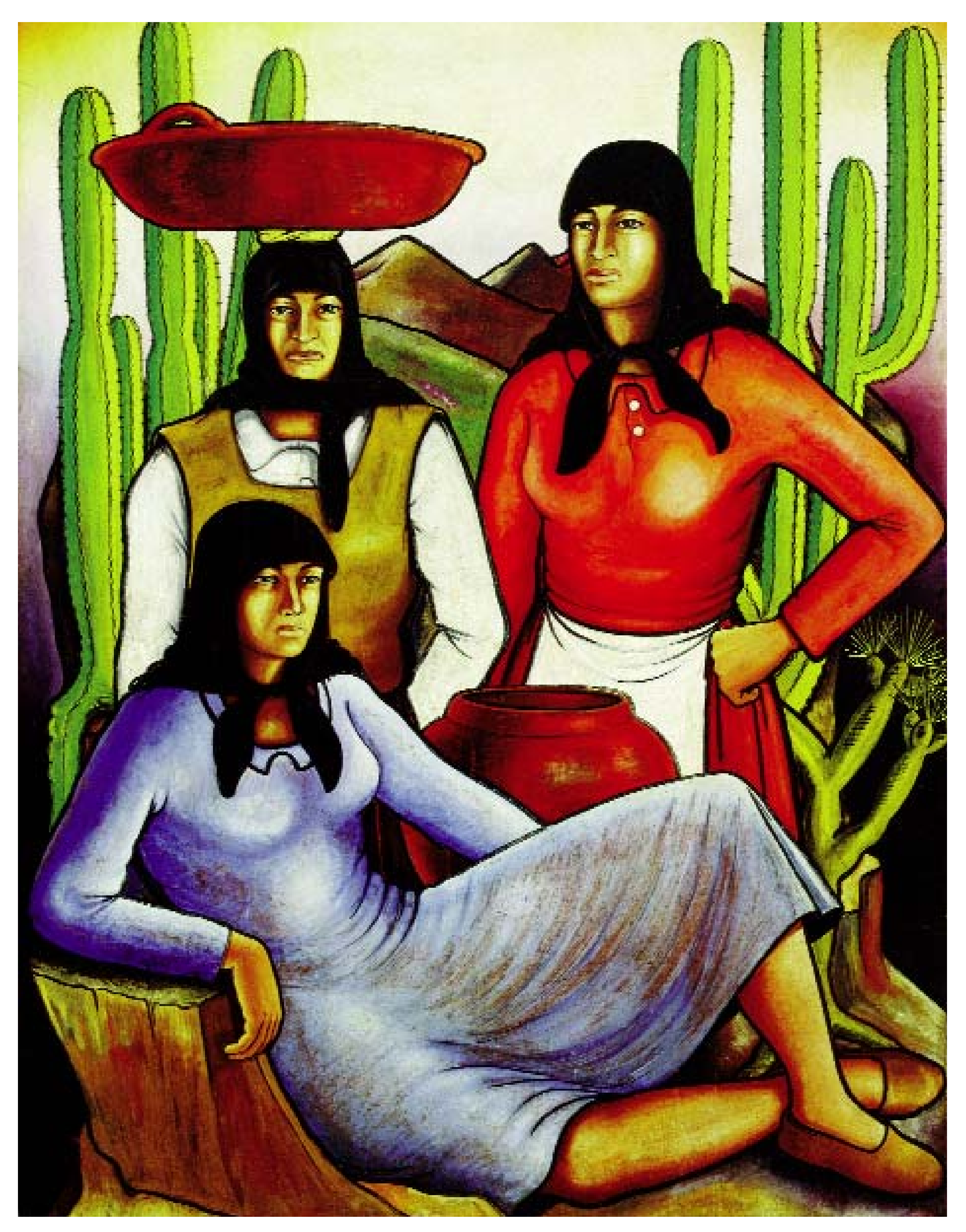
[77] Plácido Fleitas: Declaraciones en la revista *Fablas* y carta de Domingo Doreste a Luis Doreste Silva, Las Palmas, 9 de agosto de 1917. Cit. por Pilar Carreño Corbella: "La Escuela Luján Pérez en su época dorada", en *Canarias. Las vanguardias históricas.* Andrés Sánchez Robayna (ed.), CAAM., 1992, p. 40.

[78] Ernesto Pestana Nóbrega: "En la exposición de la Escuela Luján Pérez", en *Gaceta de Tenerife,* 10 de mayo de 1930.

primitivas contenía para ellos una dimensión ideológica y no sólo formal o estética. Pues es evidente que en dicha operación de rescate se introduce el concepto de identidad. Aquellos "antepasados" constituían para los canarios actuales una "cultura fósil"; y a diferencia de lo que ocurrió con las vanguardias europeas, fue fácil para ellos hacer tabla rasa. Es decir, no generó una reacción de escándalo como la que los futuristas italianos provocaron cuando pedían la destrucción de los museos y las ciudades históricas. La cultura aborigen canaria estaba muerta, pero en estado de hibernación. Lo cual no dejó de ser un consuelo pues en Canarias no había, como en Europa, una idea fuerte de tradición. Así pues, tanto los indigenistas grancanarios como los redactores tinerfeños de la revista *Gaceta de Arte* sintieron que las formas culturales y artísticas importadas (Renacimiento, Barroco, etc.) no constituía una tradición con la que ellos pudieran identificarse. Y aunque de la cultura anterior a la Conquista solo quedaban en Canarias restos materiales, el rescate de los mismos era una alternativa que, paradójicamente, les permitía vincularse a las corrientes de la estética que venían de Europa. El hecho de que en América Latina los pueblos primitivos no hubiesen sido exterminados determina una idea del rescate completamente distinta. En la zona andina y en Mesoamérica los indios paseaban por la calle. Esto no ocurría en Canarias. Había un abismo entre el presente y el pasado remoto. Este vacío producía vértigo y angustia. El adanismo fue una tentación muy fuerte en las vanguardias. La cadena de la tradición estaba rota: faltaban eslabones. Por lo tanto, crear una *escuela sin escuela* era lo más natural. *No hay escuela donde no hay tradición, raza, lengua, costumbres y mitos antiguos* —aseveraba Felo Monzón—[79]. Es dudoso, sin embargo, que ellos llegaran a creer que conectándose a la cultura prehispánica de Canarias podían suplir el vacío de la cultura europea; porque de ser así, el mundo aborigen habría sido esgrimido por ellos como un arma arrojadiza contra los "monumentos" de la cultura europea, actitud que sí se dio en México, donde las vanguardias asumieron la tarea de defender a las víctimas, tomando la voz por los pueblos indígenas que habían sido derrotados, mas no exterminados. Dicha voluntad de partir de cero se manifiesta en los indigenistas como una tentativa de detener el curso de la historia.

En su iconografía predominan las imágenes del mundo rural frente a la civilización urbana. Esta es la oposición pertinente, no la de mundo aborigen frente a mundo civilizado. ¿De qué época son estas imágenes sobre la vida rural que pintaron Monzón, Santana y Oramas? Es evidente que por el lenguaje de las formas podemos datarlas en el siglo XX, pero el contenido social de las mismas puede ser de cualquier época posterior a la Conquista. Y aunque puede decirse lo mismo de la exaltación de la vida rural que inspiraba a los regionalistas, hay una diferencia sustancial: la diversa idea del tiempo que sus respectivas creaciones transmiten. El devenir ha sido abolido en las representaciones de los indigenistas. Confirma este aserto el carácter estático de las figuras. El hieratismo de los campesinos que pueblan la pintura de Jorge Oramas y Felo Monzón revela una concepción fatalista de la vida. En Oramas las

[79] Felo Monzón: "¿Existe una escuela canaria de arte?", en *Diario de Las Palmas,* Las Palmas de Gran Canaria, 10 de julio de 1967.



Composición con tres mujeres. Felo Monzón, Ca. 1954. Colección privada. Gran Canaria.

figuras parecen autómatas, estatuas de sal que hubieran sido víctimas de un extraño maleficio.

A este respecto, fue determinante la recepción en Canarias de los planteamientos estéticos de la Nueva Objetividad alemana, tendencia que postulaba el "retorno al orden" en el conflictivo periodo de entreguerras. Algunos de los artistas encuadrados en esta tendencia se inclinaron por la metafísica (Carrá, Spies), manifestando una clara tendencia evasiva; otros, por el contrario, asumieron un compromiso crítico que les llevó a denunciar la violencia de los totalitarismos y los vicios del capitalismo (Grosz, Dix). Sabemos que las obras de estos artistas eran conocidas por los alumnos de la Escuela a través de las imágenes fotográficas que figuran en el libro de Franz Roh *Realismo mágico (Post expresionismo*), publicado en 1927 por la *Revista Occidente*, en una traducción de Fernando Vela. Dicho ensayo, según recuerda Felo Monzón, fue consultado por los artistas de la Escuela Luján *con avidez y pasión*[80].



Tres mujeres con gánigo. Plácido Fleitas. 1930. Colección privada.



Juan Márquez entre las obras que realizara en el verano de 1925.

LA DIGNIFICACIÓN DE LA ARTESANÍA

Para Fray Lesco era urgente cerrar la enorme grieta que se había abierto en el mundo civilizado durante el siglo XIX entre el arte y la artesanía. No nos olvidemos de que el título de este centro educativo era Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez. La desmesurada valoración que los románticos habían otorgado a la condición artística había sido una fuente constante de mixtificaciones e imposturas. Combatir esta separación entre las funciones del artista y las del artesano había sido la preocupación central del movimiento inglés Arts and Crafts, de William Morris, de cuyos ideales y objetivos Fray Lesco tenía noticias. Por lo demás, se sabe cuán profundamente penetró la influencia inglesa en las Islas, tanto en el terreno del comercio como en el la cultura. Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial, la colonia inglesa en Las Palmas fue muy influyente. Las familias inglesas que se afincaron en Las Palmas importaron sus costumbres. Hay constancia de que los catálogos de productos artesanales de William Morris and Co. (herrajes, tapicerías, vidrieras, etc.) se difundían entre los miembros más adinerados de dicha colonia.

El dominio del oficio era para Fray Lesco algo más que la condición de posibilidad de la práctica artística. Era urgente crear, según su director, *un taller de dibujo y modelado donde los modestos artífices de la cantería habían de lograr progresos sorprendentes*[81]. No se podían perder las tradiciones artesanales que habían dado lugar a la magnífica arquitectura de los barrios de Vegueta y Triana, donde las labores de la piedra y la madera daban carácter a la imagen de la ciudad.

Casi todos los trabajos decorativos a los que se dedicaron los alumnos en la primera fase de la historia del centro eran encargos de carpintería. Incluso pintores como Felo Monzón se ganaron eventualmente la vida realizando dibujos para fábricas de muebles o decorando estableci-

[80] Felo Monzón: "El nacimiento del arte 'Arte indigenista' canario", en *Diario de Las Pamas,* 28 de octubre de 1977. Juan Manuel Trujillo había publicado una reseña del libro de Franz Roh en la *La Rosa de los Vientos,* nº 4, diciembre de 1927. Asimismo, *Gaceta de Arte* se haría eco de las ideas de éste en lo que respecta a su sistema tipográfico.

[81] Fray Lesco: "Los decoradores de mañana", en *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de junio de 1917.



Salón comedor de la Casa de José Naranjo proyectada por Manuel Martín y amueblada por Juan Márquez.



Juan Márquez. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

mientos comerciales. Eduardo Gregorio ejerció el oficio de carpintero. Como todos los tallistas que pasaron por la Escuela, éste gozó de una esmerada formación artesanal. Había aprendido el oficio en el taller de un ebanista de la ciudad de Las Palmas, Manuel Quintana Torres, y abrió más tarde su propio taller que acabó traspasando en 1935 a Juan Márquez, otro escultor de la Escuela. Gregorio también trabajó por cuenta ajena en fábricas de muebles (muebles Garoé, muebles Parres, etc.). Las labores de ebanistería (cofres, armarios, paneles) fueron para los escultores de la Escuela no sólo un medio de vida, sino también un modo de acceder al dominio del oficio para afrontar después obras escultóricas más ambiciosas. La decoración lignaria del Teatro Pérez Galdós, de marcado signo naturalista, testimonia la vocación de servir a la sociedad. En dicha obra trabajaron alumnos de la misma bajo la dirección de Eduardo Gregorio. Cuando en los años de la posguerra Jesús Arencibia se convirtió en un pintor de éxito que recibía encargos de las instituciones oficiales y la Iglesia, sus amigos Juan Jaén y Plácido Fleitas se comprometieron a tallar los marcos de sus cuadros. En tanto que Juan Ismael se ganaba la vida retocando negativos en el estudio de un fotógrafo.[82]

El caso de Juan Márquez (1903-1980) es paradigmático. Este escultor ingresó en la Escuela Luján, junto a su hermano Miguel, que también era escultor. Su primera exposición se celebró en 1923 en el Gabinete Literario, siendo uno de los alumnos de la Escuela que primero realizó una exposición individual. Un año antes había viajado a Alemania para estudiar arquitectura, aunque finalmente ingresó en la Academia de Bellas Artes de Berlín. Posteriormente recibió una beca del Cabildo Insular de Gran Canaria para estudiar en París. Allí frecuentó al grupo de creadores de la Grande Chaumière y se relacionó con su compatriota Néstor, consagrado entonces a la decoración teatral. En 1931 volvió a Las Palmas de Gran Canaria y se dedicó casi exclusivamente a ejecutar trabajos de carpintería y decoración. Colaboró con el arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre, diseñando el mobiliario de muchas de sus edificaciones racionalistas[83]. En esa época se reencontró con sus antiguos compañeros de la Escuela Luján Pérez y entabló una fructífera amistad con Eduardo Westerdahl[84]. En la posguerra, cuando el racionalismo arquitectónico dejó de ser una opción viable, se relacionó con el arquitecto José Enrique Marrero Regalado que, por cierto, también había abandonado su fase racionalista por las mismas razones, y colaboró con él ejecutando la carpintería de muchas de sus obras. El neocanario, estilo arquitectónico cuyos máximos representantes en la posguerra fueron José Enrique Marrero Regalado y Miguel Martín Fernández de la Torre, le siguieron encargando trabajos de mobiliario[85]. Al mismo tiempo desarrolló una meritoria labor de crítica de arquitectura en los periódicos locales, desde cuyas páginas defendió la estética vernácula. En sus artículos criticaba duramente los principios del racionalismo arquitectónico. La defensa que Márquez realizó en los años cincuenta de la estética vernácula coincidía con la que estaba planteando el joven César Manrique, recién licenciado en la Escuela de Bellas Artes

[82] De 1927 a 1929 trabajó retocando fotografías en el estudio de Teodoro Maisch, Las Palmas de Gran Canaria.

[83] Ver el catálogo de la exposición *Juan Márquez, mobiliario racionalista 1933-1938*. Gobierno de Canarias, 2001.

[84] Años después, Juan Márquez fue padrino de Hugo, el hijo de Eduardo Westerdahl y Maud Bonneaud.

[85] *Cfr.* Catálogo de la exposición *Marrero Regalado* (1897-1956). *La arquitectura como escenografía.* Comisariada por María Isabel Navarro Segura y Álvaro Ruíz Rodríguez, Colegio de Arquitectos de Canarias, 1992. Y *Desasosiego de la arquitectura neocanaria,* Museo Néstor, 2000, comisariada por José Luis Gago.

de San Fernando, de Madrid, en contra de la imposición de los modelos que la arquitectura del movimiento internacional trataba de difundir en Canarias.

El destino de Santiago Santana como artista también transitó en la posguerra del arte a la artesanía, o del arte al diseño, como queda patente en las obras de inspiración neorregionalista que éste dirigió en la Casa de Colón, donde el reciclaje era el principio historicista que regía la toma de decisiones estéticas. El hecho de que algunos antiguos miembros de la Escuela Luján derivaran hacia las tesis oficiales del Regionalismo es significativo, y va más allá de una cuestión de necesidad económica, que por otra parte, como es bien sabido, afectó en los duros años de la posguerra no sólo a los artistas sino también a otros sectores de la población.

El fomento del turismo no entraba en los fines de la Escuela Luján Pérez. Fray Lesco, como señaló Juan Rodríguez Doreste, confiaba en la espontaneidad social, y no reclamaba apoyos oficiales: *El nuevo centro habrá de ser forjado sin protección oficial, exclusivamente por la iniciativa privada, como fruto de un acto de espontaneidad renovada todos los días*[86]. Hay que reconocer que dicha espontaneidad, tan admirable en sus inicios, no se renovó. Cuando sus alumnos dejaron de ser artesanos para convertirse en artistas, la clase empresarial de la ciudad de Las Palmas le retiró el apoyo a la Escuela, dando paso a lo que Agustín Espinosa llamaba *la trágica orfandad* de los creadores en Canarias. Por otra parte, no hay que descartar que este apoyo, materializado en importantes aportaciones dinerarias de empresarios de la ciudad —navieros, banqueros, comerciantes—, quizá tuviera que ver, como observa Lázaro Santana, con el Pleito Insular[87]. Al existir en Tenerife la Escuela de Artes y Oficios, cobraba sentido que una clase empresarial dinámica, como era la de Las Palmas, confiara en las bondades del proyecto que les había presentado Fray Lesco. Sin embargo, sorprende que la decisión de fundar dicha Escuela se produjera en tiempos de crisis económica, cuando las Islas estaban sufriendo las peores consecuencias del bloqueo marítimo de la Primera Guerra Mundial. Pero tiene sentido. Al no entrar por el puerto los productos prefabricados en que se sustentaba la industria de la construcción para las edificaciones tardomodernistas y eclécticas, productos que conformaban la decoración *fiambre y cara*, tal y como la definió Fray Lesco, había que recurrir a los materiales tradicionales (la piedra y la madera) y a los oficios artesanales. En 1918, debido al conflicto bélico, las importaciones quedaron bloqueadas, aunque al comienzo de la década de los veinte se produjo un relanzamiento de la actividad económica y, por consiguiente, de la industria de la construcción, lo que originó un éxodo masivo del campo a la ciudad. Fray Lesco seguía creyendo que no podía perderse una tradición artesanal de cantería ligada en la ciudad de Las Palmas a la fábrica de la catedral de Santa Ana y a las grandes casas del barrio de Vegueta (*partiendo de la existencia en nuestra isla de un arte popular, de primorosa ejecución, el de labrar la piedra*[88]). A este respecto, distinguía entre lo decorativo y lo decorativista (*no debemos confundir el arte que hoy llamamos*



Encuentro de tres mujeres. Santiago Santana. 1938. Colección privada.

[86] Juan Rodríguez Doreste, *op. cit.* 1966, p.145.

[87] "La Teoría", en *Escuela Luján Pérez. 75 aniversario,* Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, p. 21.

[88] Domingo Doreste: "Los decoradores del mañana", en *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de junio de 1917.



Fray Lesco. Reproducido de *Isla*, nº 1. Las Palmas de Gran Canaria. 1954.

decorativo con el arte del decorador). El arte del decorador trasciende la finalidad utilitaria. Frente a la simple decoración utilitaria, Fray Lesco abogaba por un arte de "tendencia decorativista" cuya única finalidad es la artística. Su referente no podía ser otro que Néstor. Era el único modelo de esta utopía estética. Pero una década después, hacia 1928, la rutilante vida urbana y la actividad comercial del puerto con sus promesas incumplidas perdió para los indigenistas todo atractivo. Era el mismo sentimiento que embargaba a aquellos colectivos sociales desarraigados que habían decidido emigrar del campo a la ciudad. Desasosiego, frustración y nihilismo; estos eran los únicos sentimientos que inspiraba tal situación. Este clima de desesperación era compartido por toda una generación que en Europa sufrió la quiebra de valores de la Primera Guerra Mundial. Felo Monzón habló entonces *de la orografía agreste, pétrea, similar a la que domina en el interior de nuestras islas*[89]. El paisaje de montañas refuerza la sensación de aislamiento. El horizonte marino (salvo en la fase indigenista de Juan Ismael y en algún cuadro de Santiago Santana) desaparece. Del mar no había que esperar nada. Los puertos habían defraudado las ilusiones del hombre canario. La economía de exportación se había colapsado tras el *crack* del 29; no había dinero. Qué sentido tenía entonces alcanzar la meta que se había trazado la burguesía grancanaria cuando apadrinó a este grupo. La orfandad de Jorge Oramas, señalada por Espinosa, no era metafórica o vaga, sino literal: se refería justamente a la decepción de los jóvenes artistas de la Escuela Luján cuando descubrieron, no sin pena, que su concurso ya no era necesario para construir la nueva ciudad de Las Palmas. La sensación de orfandad remite, por lo tanto, al divorcio entre el artista y la sociedad. Ya no hacían falta artesanos; de modo que los artistas, una vez rota definitivamente su relación con las clases dominantes, empezaron a fustigar a éstas, reflejando en sus obras no sólo su resentimiento hacia la oligarquía insular, que los había dejado vendidos, sino también hacía el gobierno de la nación que no había querido o podido paliar la situación de aislamiento y abandono en que se vieron sumidas las Islas durante el conflicto bélico. En suma, eran artesanos-decoradores bajo la dictadura de Primo de Rivera y al final de la misma se convirtieron en artistas, condición que mantuvieron bajo la República. Fue entonces cuando éstos se presentaron ante el público de las dos capitales canarias. Felo Monzón estableció entonces la correspondencia entre la pobreza de las Islas y la melancolía que invade a sus habitantes y Pedro García Cabrera formalizó este sentimiento colectivo en su teoría de *El hombre en función del paisaje*.

LA ESCUELA LUJAN Y NÉSTOR MARTÍN FERNÁNDEZ DE LA TORRE. UNA RELACIÓN COMPLEJA

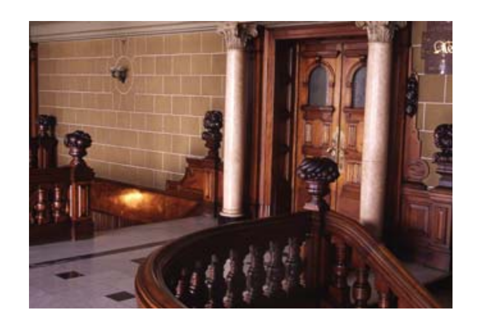
Hay que admitir que el acompañamiento crítico que a esta Escuela prestó su director, Fray Lesco (seudónimo de Domingo Doreste) no hacía justicia al verdadero significado de las obras que estos artistas expu-

[89] Felo Monzón: "La Escuela Luján Pérez, una reflexión necesaria", en *La Escuela Luján Pérez,* Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, 1988.

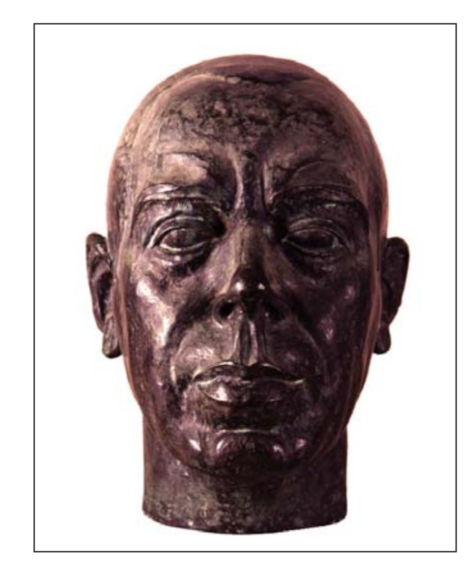
sieron en ambas capitales canarias. El embellecimiento de la ciudad de Las Palmas, meta con que soñaba Fray Lesco, no difería sustancialmente del que estaba proponiendo Néstor, a quien, por cierto, el director de la Escuela Luján admiraba sin reservas[90]. Este programa estético tenía como referente literario, la imagen cosmopolita de *La ciudad comercial*, cantada por el poeta Tomás Morales.

Así pues, el proyecto de Domingo Doreste (1868-1940) coincidía en lo sustancial con el Néstor, que al volver definitivamente a Las Palmas en 1934, tras su estancia en París y en Madrid, quería mejorar la imagen de la ciudad. En Tenerife, el retorno de Marrero Regalado, el otro gran esteta de aquellos años, se produjo en 1932. Felo Monzón, tan lejos de Néstor por cuestiones ideológicas y estéticas, reconocerá, sin embargo, la importancia del regreso de éste a Las Palmas para ponerse al frente de un proyecto destinado a fomentar el turismo que el Cabildo de Gran Canaria había emprendido (*Glosas y proyectos de Gran Canaria).* A partir de 1934, Néstor emprendió una campaña destinada a revalorizar el tipismo, campaña que estaba presidida por la intención clara y decidida de impulsar la economía del turismo en las Islas. Estas intenciones no pueden atribuirse a la Escuela Luján por más que su director, Fray Lesco, fuese siempre un entusiasta de la obra de este artista.[91]

Mientras trabajaba en la decoración del Teatro Pérez Galdós, en 1927, pudo conocer las obras de los jóvenes alumnos de la Escuela Luján, algunos de los cuales trabajarían a sus órdenes en la decoración de dicho coliseo cuya reinauguración al año siguiente fue un gran acontecimiento social. Según cuenta Juan Rodríguez Doreste, Néstor se sintió tan impresionado por el modo en que aquellos jóvenes artistas representaban las plantas autóctonas que decidió incorporar en su proyecto de el *Poema de la Tierra* estas innovaciones formales[92]. El testimonio del primer cronista de la Escuela avala la tesis de que las pinturas de los jóvenes alumnos de la Escuela Luján influyeron en el laureado pintor simbolista. Otro sector de la crítica sostiene que esto es improbable, pues cuando Néstor pudo contemplar las primeras realizaciones de los alumnos de la Escuela Luján era ya un artista consagrado. No ha habido acuerdo acerca de la contribución de Néstor a la definición del Indigenismo de la Escuela Luján. Ángeles Abad, en su excelente trabajo sobre este periodo recoge las interpretaciones opuestas de José Luis Gallardo y de Juan Rodríguez Doreste[93]. El primero consideraba que había que atribuirle a Néstor *el feliz* hallazgo (de) lo *peculiar canario*. En el *Poema del Atlántico* se hallaría, a juicio de este crítico de formación marxista, el germen de un nuevo repertorio iconográfico inspirado en la vegetación canaria, restando importancia al hecho de que la visión de Néstor fuese la de decorador[94]. Por el contrario, según sostiene Juan Rodríguez Doreste, testigo de aquella experiencia, el interés por los temas canarios le vino a Néstor cuando entró en contacto con los alumnos de la Escuela. En cualquier caso, parece aventurado afirmar, como hace Rodríguez Doreste, que en el proceso de elaboración del *Poema de la Tierra* Néstor hubiera recibido la influencia de la Escuela Luján. Cuando la Escuela tras-



Tallas en madera de elementos decorativos del Teatro Pérez Galdós. Eduardo Gregorio. 1927. Las Palmas de Gran Canaria.



Retrato de Néstor. Eduardo Gregorio. Ca. 1938. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

[90] *Cfr*. Domingo Doreste: "Néstor, dictador y mártir", en *Crónicas de "Fray Lesco",* Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1954, pp. 147-149.

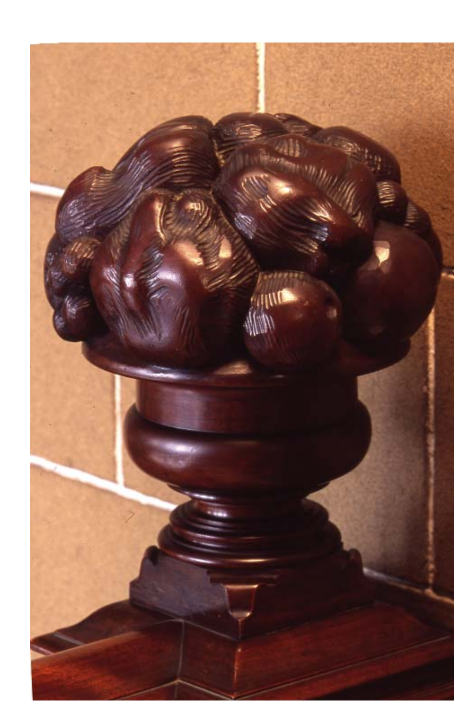
[91] Fray Lesco salió en defensa de Néstor cuando éste recibió ataques en periódicos o revistas de orientación obrerista, como *Espartaco.*

[92] Juan Rodríguez Doreste: *La escuela de artes decorativas de Luján Pérez,* 1962.

[93] Ángeles Abad: *La identidad canaria en el arte,* Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001, pp. 76 y 77.

[94] Juan Luis Gallardo: "El origen de la plástica autóctona: Néstor", en *Fablas,* nº 68, diciembre de 1976, pp. 15 y 16.

ladó su sede a la finca rural de Las Tenerías, Néstor instaló su estudio en un edificio contiguo. Pero de esta proximidad física no hay que inferir la existencia de afinidades estéticas y mucho menos ideológicas.



Detalle de elemento decorativo del Teatro Pérez Galdós. Eduardo Gregorio. 1927. Las Palmas de Gran Canaria.

La Cabalgata de Reyes del año 1934, que el Ayuntamiento de Las Palmas le encomendó a Néstor, puso en evidencia el abismo que separaba a éste de los indigenistas. Es evidente que Néstor había descubierto en el tipismo unas enormes posibilidades para desarrollar su talento como decorador y escenógrafo. El tratamiento que Néstor hace de los temas canarios es retórico, hiperbólico y naturalista; mientras que el de los indigenistas es reduccionista y austero, basado en la geometría y no en un modelo orgánico. En la conferencia que Felo Monzón dictó en 1958, donde designó como "indigenistas" las creaciones de los alumnos de la Escuela Luján Pérez, afirmaba lo siguiente:

> Yo quiero salir al paso de los que creen que ella (la Escuela Luján Pérez) es una institución dedicada a la temática canaria (…) nada más inexacto. Ni tampoco tiene relación alguna con el 'nestorismo' a uso. Nada más lejos de nuestra intención que convertir nuestro hogar de libre estudio e interpretación del fenómeno artístico en una ventana costumbrista; en cartel de difusión o confusión turística.

Es curioso que cuando Felo Monzón emplea por primera vez el término indigenista para designar las obras de la Escuela Luján, se siente obligado a renegar de Néstor.

No podemos pasar por alto el hecho de que la defensa de los temas canarios que tanto Domingo Doreste como Néstor preconizaban, cada uno a su modo, obedecía a un planteamiento ideológico de la burguesía insular, asociado a la posibilidad de convertir el turismo en una fuente de ingresos para las Islas. La temática regional manipulada por Néstor adopta un sesgo cosmopolita. Así fue cómo la burguesía comercial de Las Palmas encontró en Néstor al pintor que reflejaba sus ideales y aspiraciones como clase social. Al analizar retrospectivamente aquel periodo el juicio de Monzón sobre Néstor es benévolo. Reconoce que en algún momento hubo confluencia de intereses, aunque sin ocultar lo que les separaba en el terreno de la estética: Néstor barroco, fascinado por el lujo y el teatro; los indigenistas exaltando la pobreza en un sentido esencial y unamuniano:

> Néstor, enamorado de su especial canariedad, anunció el traslado de su estudio de París a Las Palmas —*recuerda Monzón*—, y pidió que se impusiera un traje típico y la periodicidad de festivales y bailes regionales. Era, sin lugar a dudas, una personalidad pictórica brillante, pero estaba prendida, parada en el retorcimiento barroco del modernismo de principios de siglo (…). Más que una busca de las esencia diferenciales del canario, la 'revalorización típica' fue una aventura orientada hacia lo externo, hacia lo foráneo de contenido turístico. Néstor, formado en París, era lógico que tratara de imponer el alegre ritmo de lo europeo [95].

Felo Monzón, ascético y socialista; Néstor, hedonista y burgués. No puede darse diferencia mayor en el terreno psicológico e ideológico. Como hemos dicho, la defensa que Néstor planteaba del turismo era compartida por Fray Lesco. Pero esta afinidad no deja de ser anecdótica

[95] *Ídem.*

en relación con lo que la Escuela quiso ser y fue. Es verdad que Néstor se interesó por los logros de la Escuelas Luján, y, sin duda, conocía lo que estos jóvenes artistas estaban haciendo, pues, como hemos dicho, alumnos del centro colaboraron con él en la organización de la Cabalgata de Reyes y en los trabajos decorativos en madera del Teatro Pérez Galdós. Pero también hay que decir, rotundamente, que entre la estética de la Escuela Luján y el proyecto de Néstor no hay solución de continuidad.

El otro gran pintor muralista canario, José Aguiar también se interesó por el experimento de los artistas de la Escuela Luján. Tenemos constancia de que visitó la sede de la calle San Marcos en 1929, expresando su deseo de que las obras de los alumnos de la Escuela pudieran ser contempladas en Tenerife, brindándose a presentar la exposición si se celebrase. No dudamos de la sinceridad de Aguiar, pero lo cierto es que cuando la exposición tuvo lugar quien la presentó fue el crítico Ernesto Pestana Nóbrega, enemigo declarado de la estética regionalista de la que Aguiar era un preclaro representante. [96]

ICONOGRAFIA E IDEOLOGÍA

Cuando se presentaron en Tenerife los artistas de la Escuela Luján, varios intelectuales vinculados a la revista *Hespérides* manifestaron su entusiasmo. Ernesto Pestana Nóbrega y Eduardo Westerdahl, se pronunciaron sobre el significado revolucionario de aquellas obras. El primero vio en ellas la posibilidad de redefinir el Regionalismo en un sentido moderno[97]. En tanto que el segundo vinculaba *el nuevo paisaje regional de las islas* con el *nacimiento de la modernidad en Canarias*, y le atribuía a esta formulación vernácula de lo nuevo una dimensión ideológica insoslayable [98]. En el curso de la citada exposición Pedro García Cabrera elaboró su ensayo *El hombre en función del paisaje*, que publicó en el periódico *La Tarde* en varias entregas[99]. Había materia para soñar.

El Indigenismo canario fue una de las variantes que adoptó la estética de vanguardia en las Islas. Es bien sabido que la denominación de esta corriente estética fue posterior a 1918, fecha de fundación de la Escuela Luján Pérez, en Las Palmas de Gran Canaria; pero este desfase también se dio con el Cubismo, el Fauvismo y otros movimientos de vanguardia europeos, todos los cuales fueron bautizados años después de que fueran producidas las obras encuadradas en dichas tendencias. En efecto, cuando estos artistas celebraron su primera exposición, en 1929, no se presentaban como indigenistas. En 1919 era una escuela de artesanos-decoradores que sólo dio frutos artísticos diez años más tarde, en un contexto cultural y político que había cambiado.

La posición ideológica de Domingo Doreste puede definirse como regeneracionista, en el sentido de Unamuno —del que era amigo personal— y de la Institución Libre de Enseñanza, siendo al mismo tiempo un encendido partidario de las teorías pedagógicas del filósofo krausista y pedagogo Fernando Giner de los Ríos (1839-1915). Para este intelec-

[96] Anónimo: “El pintor José Aguiar visita la Escuela Luján Pérez”, en *La Provincia,* 4 de diciembre de 1929.

[97] Después de *La Rosa de los vientos* la Escuela Luján Pérez vuelve a agitar los aires de Tenerife con estremecimientos de modernidad (Ernesto Pestana Nóbrega: “En la exposición de la Escuela Luján Pérez”, en *Gaceta de Tenerife,* 10 de mayo de 1930).

[98] Eduardo Westerdahl: “Exposición de las obras de la Escuela Luján Pérez”, en *La Tarde,* 24 de junio de 1930.

[99] Pedro García Cabrera: “El hombre en función del paisaje”, en *La Tarde,* 16, 17, 19 y 21 de mayo de 1930.

tual canario formado en el espíritu de la Generación del 98, el proyecto regeneracionista no implicaba una crítica a la ideología burguesa. La reforma estética que preconizaba era instrumental: iba destinada a fomentar el turismo. Miguel Martín Fernández de la Torre, el arquitecto hermano de Néstor, fue quien trató de realizarla parcialmente en los años de posguerra. Tal reforma no se compadecía con el cambio social profundo que Felo Monzón postulaba desde la ideología marxista. El antagonismo social que inspiraba a Felo Monzón era hijo de la cultura del periodo de entreguerras. En la Alemania expresionista de la República de Weimar, periodo en que se desarrolla la actividad de la Escuela Luján Pérez, se hablaba de "una revolución del espíritu". Sería inútil buscar en Domingo Doreste este sentimiento antiburgués. Era un reformista bienintencionado que creía en la utopía estética, pero no en la utopía social. En cambio, ambos horizontes utópicos se funden en la obra indigenista de Felo Monzón, quien años después daría una versión más radical de dichas intenciones. Para éste, el Indigenismo condensaba el pensamiento de una generación que aspiraba a que el arte fuese —según sus palabras— *denuncia, inconformismo*[100]. Aplicando un enfoque marxista, Felo Monzón sostuvo en 1976 que las obras de los artistas de la Escuela Luján, y en especial la escultura figurativa de Fleitas, eran el único arte de denuncia que había habido en Canarias entre el 28 y el 36[101]. Es importante señalar que esta intención crítica que Felo Monzón atribuyó a la Escuela Luján respondía al clima político creado en las Islas por el Manifiesto de El Hierro (1977). Es bien sabido que el partido comunista canario estaba entonces planificando una intensa campaña destinada a vincular socialismo y nacionalismo, a la cabeza de la cual se puso el escultor Tony Gallardo. En este contexto político, hallándose la dictadura franquista en su fase terminal, a Felo Monzón le interesaba destacar la importancia de la Escuela Luján como antecedente de un nacionalismo de izquierdas. La recurrencia de los tipos étnicos en la escultura de Plácido Fleitas y la influencia que en ella se manifiesta de los ritmos de la cerámica aborigen, serían los elementos estéticos esgrimidos por Felo Monzón para justificar dicha función de denuncia.

El significado antropológico del Indigenismo se sustentaba en la presencia de rasgos étnicos, tradiciones populares y ciertos elementos de la cultura material de los antiguos pobladores de las Islas Canarias. No todos los artistas de la Escuela Luján estuvieron interesados en desarrollar este programa iconográfico; de tal modo que si atribuimos esta intención de denuncia únicamente a Felo Monzón y Plácido Fleitas surge la siguiente pregunta: ¿Es el Indigenismo canario una corriente crítica o, simplemente, una variante del Regionalismo? Si los indigenistas sólo son regionalistas camuflados de modernos, ¿qué sentido tiene seguir usando este término para definir la pintura de los artistas grancanarios que se formaron en la Escuela Luján Pérez? Daremos tres razones que justifican el uso del término *indigenista*: en primer lugar, hay que mencionar el método pedagógico, que no coincidía con el que postulaban en el marco de la academia los partidarios del Regionalismo en las Islas; en segundo lugar, no es desdeñable el hecho de que la figura más repre-

[100] Felo Monzón: *La Escuela Luján Pérez, una reflexión necesaria*, en *La Escuela Luján Pérez*, Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, 1988, p. 12.

[101] Felo Monzón: "Arte canario; algunas propuestas" en *Fablas*, nº 68, 1976, pp. 3 y 4.

sentativa de este movimiento, Felo Monzón, asumiera en su obra, de un modo consciente e intencional, la tarea de denunciar las desigualdades sociales que se daban en las Islas; y en tercer lugar, otros dos artistas importantes de esta tendencia (Oramas y Fleitas) manifestaron en sus creaciones el profundo malestar y la angustia que les atenazaba ante la realidad canaria. Aunque es verdad que no todos los alumnos de la Escuela Luján reflejaron en sus obras el *genius loci* en términos de identidad cultural. Por ejemplo, cabe encontrar analogías entre la obra pictórica de Santiago Santana, indigenista canario interesado en la exaltación del mundo rural de las Islas, y la de Santiago Sunyer, cuya versión catalana del Clasicismo mediterráneo poco tenía que ver con la noción del Indigenismo tal y como se entiende en Latinoamérica.



La siesta. Santiago Santana. 1934. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.

Agustín Espinosa sostenía en un texto sobre Felo Monzón la tesis de que éste había descubierto *la ficha ignota de Canarias.* En esta tarea cognitiva va implícita la idea de revelar algo que permanecía oculto, y en ello estriba también la diferencia entre Regionalismo e Indigenismo. El Regionalismo no pasaba de ser una opción hedonista y sensorial que se sustentaba en el mito del Jardín de las Hespérides. Los indigenistas impugnaron por primera vez esta visión lisonjera y amable de la realidad de Canarias. Había una *ficha ignota* que aun no había sido revelada por nadie en la partida donde se jugaba el destino cultural de las Islas. Esta indagación de Agustín Espinosa coincidía esencialmente con el programa defendido por Felo Monzón: *operar con lo puro exponer con máxima precisión lo fundamental de Canarias*[102].

En los años treinta no se hablaba de Indigenismo sino de Nuevo Regionalismo [103]. El predicado "nuevo" alude a la recepción de las tendencias artísticas europeas, tanto del Cubismo y el Expresionismo como a la Nueva Objetividad alemana. Los rasgos negroides que aparecen en las esculturas de Plácido Fleitas reflejan la valoración de las máscaras negras, cuya recepción por parte del Cubismo y el Expresionismo europeos introdujo en las manifestaciones artísticas insulares una exaltación de lo irracional que cifraba en el magicismo de las culturas primitivas un valor inédito. Esta expresión de índole antropológica acabaría convirtiéndose en uno de los rasgos pertinentes de la estética de vanguardia en los años anteriores a la Guerra del 14. Aquí la palabra "nuevo" ostenta también una connotación alternativa. Lo nuevo es *lo otro,* es decir, lo que apunta hacía *otra* realidad canaria. Todos los críticos de las vanguardias insulares destacaron el valor auroral de las obras que en 1929 mostraron los alumnos de la Escula Lujan Pérez, viendo en ellas un "Nuevo Regionalismo", o bien, "un Regionalismo exacto", el cual no tenía relación alguna con el Regionalismo de viejo cuño apegado a la estética del paisaje del siglo XIX. Ernesto Pestana Nóbrega fue quien puso más énfasis en explicar las causas de esta necesaria depuración estética. Tales obras portaban, según Pestana Nóbrega, *un profundo sentido regional,* estableciendo *diferenciaciones con el falso concepto regional hasta ahora llevado en nuestras islas.*[104]

A este respecto hay que decir que los "antiguos regionalistas" se sintieron expoliados, como queda patente en la airada reacción de Ramón

[102] Felo Monzón: "La Escuela Luján Pérez, una reflexión necesaria", *op. cit.*

[103] *Vid.* Pedro García Cabrera: "Regionalismo y universalismo", en *La Tarde,* 16 de agosto de 1930. Eduardo Westerdahl: "Regionalismo", en *La Tarde,* 21 de octubre de 1930. Andrés de Lorenzo-Cáceres: "Conversaciones sobre motivos regionales", en *La Tarde,* 9 y 10 de diciembre de 1930.

[104] Ernesto Pestana Nóbrega, *Polioramas,* Nilo Palenzuela (ed.). Instituto de Esudios Canarios, 1990. p. 55.

Gil Roldán, escritor que defendía los ideales estéticos de la Escuela Regionalista de La Laguna.[105]

A este respecto, hay que decir que el "viaje" de retorno a lo primitivo emprendido por los indigenistas canarios no obedecía tanto a una emulación formalista de ciertos estilemas de la vanguardia internacional, como a una cuestión ideológica de fondo. Los campesinos canarios ya no forman parte de un decorado amable. Sus rasgos étnicos ponen de manifiesto la proximidad de las Islas al continente africano. Había una referencia espacial: el archipiélago canario se encuentra en la costa atlántica mirando a África; y otra temporal que remite al mundo de los ancestros: hubo un pueblo que habitó en estas Islas antes de la llegada de los españoles, y del que los restos arqueológicos dan testimonio. Sobre este hecho los artistas de la Escuela Luján propusieron distintas interpretaciones. En la obra de Felo Monzón el enfoque es político; en la de Santiago Santana, estético; en la de Jesús Arencibia, religioso; en la de Jorge Oramas, metafísico. En cuanto a África y lo africano, hay que decir que la insistencia de los rasgos negroides en la escultura indigenista se basaba en el hecho de que éstos habían pervivido en la población trabajadora del sur de Gran Canaria, debido al tráfico de esclavos que durante siglos mantuvieron las Islas Canarias con la costa africana.

Lo que los indigenistas cuestionan es, precisamente, el concepto de realidad. La desnudez formal sirve al propósito de desencantar el mundo, pero no para entregarlo a la tarea disecadora de la razón —como el proyecto ilustrado pretendía—, sino para devolver su imagen tornasolada por la luz de la utopía. Así pues, el Indigenismo se propuso ofrecernos la otra faz de Canarias: la de los humildes aparceros que reflejan en sus rostros los estigmas de una explotación secular y al mismo tiempo el paisaje de las tierras yermas del sur de la isla o de sus cumbres peladas. Tales imágenes de una tierra humilde, pobre, irredenta denuncian la perpetuación del engaño autocomplaciente que hacía de Canarias un reducto del paraíso. Tierras de secano, no de regadío. Esta estética de *lo pobre* se plasmaba no sólo en paisajes rurales semidesérticos, sino también en paisajes urbanos, como las elocuentes panorámicas pintadas por Jorge Oramas y Felo Monzón de los Riscos que rodean la ciudad de Las Palmas, donde vive una población marginal.

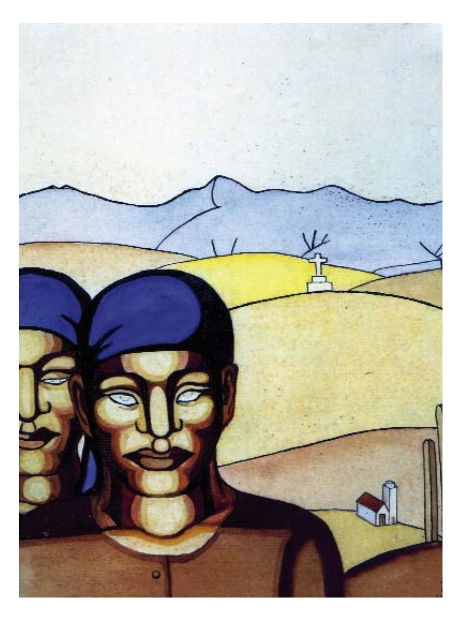
Este programa iconográfico reflejaba un cambio ideológico más profundo. El mundo rural que representaban los artistas de la Escuela y el giro que dieron éstos a la temática regionalista suponía una ruptura en toda regla con los valores de la burguesía urbana. En el comedor de una casa burguesa puede colgar un cuadro de Guezala o de Bonnín, que representa un asunto relativo a las costumbres populares canarias; pero desentona la imagen de un campesino de rostro negroide y expresión adusta posando ante un paisaje árido y empuñando las herramientas de trabajo bajo un sol abrasador. Es evidente que el propietario de aquella casa preferiría siempre el paisaje amable a aquel otro en que las imágenes transmiten un mensaje reivindicativo o victimista. Frente a los ideales de la burguesía de Las Palmas, que sólo pensaban en el desarrollo de "la ciudad comercial", ellos eligieron como motivo iconográ-

[105] Ramón Gil Roldán: "El regionalismo: dos definiciones", en *La Tarde,* 12 de mayo de 1930.

fico una imagen del campesino canario con rasgos negroides y ánimo abatido. Se levanta así la prohibición de mencionar la relación de Canarias con África: el gran tabú.

A partir del *crack* del 29 el hundimiento de la economía de las grandes naciones europeas, sobre todo de Inglaterra, que era la principal importadora de la producción platanera canaria hizo que los artistas descubrieran la situación de abandono de los campos. La ciudad ya no necesitaba decoradores, y los aparceros canarios se morían de hambre porque ya no había fruta que exportar. Una manera de poner en evidencia este fracaso era justamente mostrar cuál era la realidad, por dura que ésta fuese. El rostro del aparcero que en la pintura de Felo Monzón posa entre las plataneras se convierte en un testigo acusador. Nada queda del jardín del edén con el que soñaron los regionalistas.

¿Por qué la Escuela Luján no produjo muralistas? Esta es una cuestión ideológica relevante. Y no cabe aducir el hecho de que Jesús Arencibia, alumno de la Escuela, realizara en la posguerra grandes murales en edificios públicos. La pregunta sigue en el aire, pues en todo caso la obra de Arencibia, a quien no puede negársele el empeño y la dedicación a la causa, no responde a los ideales del Indigenismo, ni en el terreno estético ni en el ideológico. La respuesta sólo puede formularse teniendo en cuenta las circunstancias políticas que determinaron la fortuna de Arencibia y el infortunio de Monzón. La labor de propaganda que le hubiera gustado realizar a éste sólo habría sido posible si el bando republicano hubiera triunfado en la Guerra Civil. De igual modo hay que reconocer que la producción muralista de los mexicanos sólo fue posible porque triunfó su revolución. Pero, prosiguiendo con las hipótesis contrafactuales, cabe preguntarse si otro artista de la Escuela, además de Felo Monzón, hubiera podido acometer esta labor de propaganda visual a gran escala. Creo que ninguno. No nos imaginamos a Oramas pintando grandes murales destinados a adoctrinar a las masas. En 1930 Felo Monzón pintó los murales de la sede de la Escuela en la calle San Marcos, pero la escala no tiene punto de comparación con la de las grandes obras de Néstor y Aguiar. Tal vez Santiago Santana, que tenía talento para las obras decorativas, hubiera intentado algo así; pero su personalidad creativa no se inclinaba por la épica. El muralismo es arte público y requiere unas determinadas condiciones para que se materialice. Estas condiciones son políticas. El muralismo canario transmitió los ideales de la burguesía como clase dominante. Néstor trabajaba para dicha clase social. Sus murales del Teatro Pérez Galdós perseguían crear una atmósfera hedonista que reflejara los ideales de aquella clase social enriquecida por la actividad comercial del Puerto de la Luz y de Las Palmas. Lo mismo puede decirse de los murales del Casino de Santa Cruz, tanto los realizados por Néstor, que proponen una versión españolista de la Conquista de las Islas como gesta de la civilización y de la cristiandad, como los de Aguiar, que desarrollan un programa iconográfico de inspiración y contenido clasicista (las Islas Canarias a la luz de los mitos genésicos del Clasicismo grecolatino) con cuya nobleza y prestigio cultural la burguesía podía identificarse. En efecto, la



Motivo canario. Jesús González Arencibia. 1933. Colección privada.

visión mítica de las Islas planteada por Aguiar en su *Friso isleño* respondía a los principios de la estética clasicista difundida en Europa durante los años veinte, la cual, como se sabe, tuvo en el arte del siglo XX cultivadores tan poco sospechosos como Picasso. En Canarias la respuesta al Indigenismo y a la vanguardia fue articulada por la poesía parnasiana y helenizante de Manuel Verdugo, cuyos versos son el correlato de la visión que Aguiar propuso en su *Friso isleño,* mural que no tiene parangón en el arte canario.

Tras la muerte de Néstor, en 1939, Jesús Arencibia intentó recoger su herencia; aunque, todo hay que decirlo, su empeño no se viera coronado por el éxito. Néstor era un artista cosmopolita y neopagano que se erigió en el intérprete de las aspiraciones sociales de la burguesía grancanaria. Jesús Arencibia, en cambio, sólo intentaba reflejar la comunión de las clases populares con la Iglesia, y el modo en que ésta, por medio de la caridad, puede aliviar los sufrimientos y miserias de los campesinos. Esta representación de la vida como valle de lágrimas apenas guarda relación alguna con la estética de Néstor. Además, en Arencibia había otras influencias como la del muralista catalán Sert. En los años de posguerra se le abrieron a Jesús Arencibia todas las puertas de los encargos oficiales, desde la decoración del Cabildo Insular y el Gobierno Civil, hasta el Hotel Santa Catalina o la decoración mural de la iglesia de San Juan de Telde. Ningún artista gozó en Canarias de semejantes oportunidades para hacer arte público. Su estética daba una versión apocalíptica y barroca del cristianismo desde una perspectiva popular y mendicante. Aquí es donde reside el equívoco. Tras una primera etapa bajo la influencia de Felo Monzón, la obra de Arencibia derivó hacia la temática religiosa. Pero su versión de los dogmas del cristianismo era de raíz popular y campesina. No hay belleza en los rostros de sus personajes, hasta el punto de que el prestigio que se había granjeado entre los triunfadores de la Guerra Civil, no impidió que algunos gerifaltes vieran aspectos inaceptables en su visión del mensaje evangélico. Así el obispo de la diócesis Nivariense hubo de llamarle la atención por el feísmo y la truculencia de sus representaciones. Sebastián Jiménez Sánchez, crítico de arte y arqueólogo afecto a la ideología franquista, escribió lo siguiente: *Observamos en su producción, en muchos de los casos, dureza de facciones que llevan a irreverencias e inconveniencias en la interpretación del gran misterio del Gólgota y otros pasajes evangélicos* [106]. Así como Aguiar dejó de hacer incursiones en el territorio del Clasicismo, aquél cambió la dicción manierista de sus primeros lienzos por el lenguaje barroco de sus tumultuosas composiciones donde los cuerpos giran en forzados y violentos escorzos. Tal cambio en la dicción tiene sentido, pues, como se sabe, es el Barroco el estilo que mejor se presta a una interpretación populista de los misterios de la Iglesia, en tanto en cuanto su retórica despierta en los fieles el arrepentimiento y la piedad ante las visiones de las postrimerías. Por otra parte, en el Hotel Santa Catalina (1949-50), lugar de ocio que debería despertar sensaciones placenteras en los turistas, sus murales generan un efecto contraproducente. Se trata de visiones atormentadas, auténticas pesadillas de cuya contempla-

[106] Sebastián Jiménez Sánchez, *Falange,* Las Palmas de Gran Canaria, 30 de noviembre de 1941.

ción no se deriva fruición estética alguna. En el aeropuerto de Gando pintó un mural cuyo tema es el viento (1948), imagen que no es muy gratificante para los usuarios de la navegación aérea. En la posguerra ambos artistas, Arencibia en Las Palmas y Aguiar en Tenerife, se consagraron a pintar escenarios convulsos bajo cielos crepusculares. Puro fascismo. Pero no creo que fueran oportunistas. Aguiar había pintado antes de la guerra cuadros donde la religiosidad popular se expresaba en escenarios rurales, por ejemplo, romerías y procesiones. La veta populista estaba tan arraigada en él como en Arencibia, quien la cultivó en sus dibujos indigenistas, a la manera de Felo Monzón. En 1935-36 pintó un cuadro de gran formato que fue el punto de arranque de su lenguaje posterior, *Procesión en la cumbre.* Ni Arencibia ni Aguiar eran pintores académicos. Pertenecían a la familia expresionista, pero no gozaban de prestigio entre los pintores modernos; trabajaban para los vencedores. Véase el diario manuscrito de Aguiar que se conserva en el Cabildo de Tenerife, en cuyas páginas el artista destila amargura y resentimiento. Aguiar tuvo problemas políticos por haber pertenecido a la masonería, pero los tribunales del bando nacional pasaron por alto este desliz; mientras que Arencibia nunca fue sospechoso desde el punto de vista ideológico. Había hecho la guerra en el bando nacional. Aguiar, como Néstor, tenía una capacidad indudable para conectar con los intereses de la burguesía: pintaba floreros y peces llenos de color y hermosos desnudos femeninos de formas rotundas y sensuales. En cambio Arencibia, que no supo, o no quiso, recoger la herencia de Néstor, practicaba una pintura en tonos grises y pardos que daba poca alegría a la vista. Su colorido es ascético y el movimiento de sus figuras produce una sensación vértigo en el espectador. En sus murales del Cabildo Insular de Gran Canaria vuelve a manifestarse la contradicción antes señalada en los murales del Hotel Santa Catalina. Una institución política como el Cabildo Insular, que debe connotar en los ciudadanos una idea de solidez y estabilidad, no puede verse reflejada en imágenes que, como las de Arencibia, expresan un torbellino de cuerpos en posiciones inestables.



Procesión en la cumbre. Jesús González Arencibia. 1935-6. Colección privada. Telde.

En la posguerra, el tema aborigen reaparece en los murales que pinta el joven César Manrique en el Parador de Turismo de Lanzarote (1950). También este artista aspiraba a recoger la herencia de Néstor. Y puede decirse que interpretó fielmente la concepción del tipismo que el artista grancanario reivindicaba en su etapa final. El fin era el fomento del turismo, tarea a la que César Manrique se consagró desde entonces. De cualquier modo, el tratamiento más ambicioso que se dio del tema aborigen en la pintura mural de las Islas se lo debemos a Aguiar, en los murales del Cabildo Insular de Tenerife, magna composición donde el universo mítico de los primeros pobladores de las Islas se confronta con los signos de la civilización (alumbramiento de aguas, construcción naval, etc.) que trajeron los conquistadores, quienes empuñando la espada y la cruz sometieron a aquel pueblo de reyes pastores. La ética del trabajo colectivo, presidido por la idea de progreso, es el gran tema iconográfico de los murales de Aguiar en el Cabildo de Tenerife.

Mariano de Cossío, presenta también en el campo del muralismo de posguerra algunas realizaciones importantes. Había estudiado con Vázquez Díaz, y la influencia de los frescos de éste en La Rábida se refleja en los que este artista realizó también al fresco en la iglesia de Santo Domingo, de La Laguna. Quizá a esta influencia formal se deba el que no haya elementos dramáticos en sus composiciones, como los que hemos señalado en Aguiar y Arencibia. Ideológicamente también son notables las diferencias con los artistas antes mencionados. Era sobrino nieto de don Manuel Bartolomé Cossío, el gran pedagogo de la institución Libre de Enseñanza. Por lo tanto sus convicciones republicanas no podían ser más firmes. Cada año, cuando tenía que jurar los principios del Movimiento Nacional en su condición de profesor de la Escuela de Artes y Oficios y del Instituto de Canarias, añadía la siguiente coletilla: *juro a efectos de nómina*. Sus murales del paraninfo de la Universidad de La Laguna expresan esa ideología laica, que era la que su familia profesaba y que con gran dignidad supo defender en aquellos tiempos difíciles.

PARALELISMO CON LOS INDIGENISMOS LATINOAMERICANOS

La crítica ha señalado en los planteamientos pedagógicos de la Escuela Luján una coincidencia con los de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita (México), dirigida por el pedagogo Alfredo Ramos Martínez. A este respecto, Ernesto Pestana Nóbrega se preguntaba, al presentarse estos artistas en Tenerife, si *no hay en esta admirable orientación pedagógica un sentido equivalente a la desarrollada por aquel modelo de profesores, el mexicano Ramos Martínez, maestro descubridor de sensibilidades*. Quien formulaba esta pregunta cabe pensar que conocía bien las posibles influencias que estos artistas habían recibido de Latinoamérica y de otras experiencias pedagógicas similares [107]. También hay que citar las *Escuelas de acción artística* que en México fundó el pintor español Gabriel García Maroto (1889-1969). Sus resultados se presentaron en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1934 (*Seis años de acción artística en America. 1927-1934*), dedicándole *Gaceta de Arte* una doble página con textos de Guillermo de Torre y Ángel Ferrant, entre otros[108].

¿Felo Monzón podría haber sido el Diego Rivera canario, si el resultado de la Guerra Civil hubiese sido otro? Tal vez sí. Es evidente que su vocación didáctica podría haberse cumplido mejor si hubiera gozado de la oportunidad de realizar grandes murales. Al no poder hacerlo, por razones políticas, canalizó esta vocación a través del magisterio oral, dando conferencias y aleccionando a los jóvenes pintores. Hay que reconocer que el muralismo mexicano era arte oficial de la revolución. Sin este apoyo gubernamental no hubieran podido glorificar a sus héroes: Pancho Villa, Zapata, etc.

De cualquier modo, la relación con las experiencias estéticas de los indigenistas mexicanos, cuyas obras no conocían estos artistas sino por referencias y reproducciones, hay que someterla a un análisis riguroso.

[107] Ernesto Pestana Nóbrega: "Clausura de la exposición de la Escuela 'Luján Pérez'. Cuartillas de Ernesto Pestana Nóbrega", en *La Tarde,* 3 de junio de 1930.

[108] La revista *Gaceta de Arte* reflejó en un extenso artículo dicha exposición en su número 27 (junio de 1934).

En primer lugar, la palabra "indigenismo" no tiene el mismo significado ideológico en México o en Brasil que en Canarias[109]. No puede decirse que hubiera en ellos una actitud beligerante contra lo español. Por ejemplo, los mexicanos al reivindicar la cultura precolombina, renegaron de la herencia española, mientras que los brasileños llegaron a redactar en su proceso de identificación un manifiesto titulado *Antropofagia*. Semejante mimetismo cultural no se dio en Canarias. El Indigenismo mexicano, como se sabe, reivindicaba la cultura precolombina que había sido exterminada por los conquistadores españoles. Reivindicaron la figura del indígena como víctima, frente a los conquistadores españoles que representaban el papel de verdugos, tomando partido por la causa de los perdedores. No es una casualidad que en Canarias no se diera la más mínima referencia iconográfica al conflicto de la Conquista. Hay que decir que no hubo un mestizaje cultural como en Latinoamérica, donde las imágenes artísticas recibieron la impronta de las culturas indígenas. Durante el Antiguo Régimen todo venía de Flandes o de la Baja Andalucía. El Indigenismo canario del siglo XX tenía que dar un salto en la historia para salvar el vacío dejado por cinco siglos de aculturación radical. Los indigenistas quisieron unir la orilla de la modernidad con la del pasado prehistórico de las Islas.



Muchacha de pie. Pancho Lasso, 1927. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC. Lanzarote.

Establecidas estas matizaciones, hay que añadir que en ningún otro foco artístico español del siglo XX tuvo el pensamiento estético del Indigenismo tanta importancia como en Canarias. No importa que de estas relaciones no fuesen plenamente conscientes los artistas de la Escuela Luján Pérez. La cuestión estriba en saber qué entendemos por Indigenismo canario. Hay que reconocer que la visión del paisaje y la imagen del hombre que se refleja en sus obras constituye una visión arcaica de Canarias, en oposición tanto a un Regionalismo edulcorado como a un cosmopolitismo frívolo. También cabe establecer una diferencia de índole emotiva, esto es, psicológica: las imágenes de los regionalistas eran festivas (exaltaban la fiesta), las de los indigenistas eran melancólicas (exaltaban el trabajo). Hay que descartar, no obstante, la univocidad del término referida únicamente a la presencia de signos de la cultura prehispánica de Canarias en la obra de estos artistas, ni siquiera en un sentido iconográfico superficial, pues de lo contrario no se entiende que, siendo estos artistas visitantes asiduos del Museo Canario de Las Palmas, cuyas salas frecuentaban en busca de referencias estéticas, sin embargo sean exiguas en sus creaciones las referencias explícitas a lo indígena como categoría estética e ideológica asociada a la cultura material de los antiguos pobladores prehispánicos de las Islas Canarias. Solo en la escultura de Plácido Fleitas resulta innegable esta interpretación del mundo aborigen. Por consiguiente, el término *indigenista* designa no tanto a la pervivencia de los signos de la cultura aborigen canaria en sus obras, como la sensación de aislamiento que se desprende de la imagen desolada del campesino canario en medio de la naturaleza, sentimiento que los antiguos pobladores de las Islas no tuvieron por qué experimentar.

[109] *Cfr.* Fernando Castro Borrego: "Indigenistas canarios y modernistas brasileños. Historia comparada de un fervor", *Sintaxis,* nº 2, 1983, pp. 59-78.



Vieja sentada. Pancho Lasso. 1928. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC. Lanzarote.

PARALELISMO CON LA ESCUELA DE VALLECAS

En las creaciones de la Escuela de Vallecas se alentaba también el propósito de desvelar la esencia del paisaje. Igual que en la Escuela Luján estos artistas identificaban esencia con pobreza. En este parangón juega un papel importante el escultor lanzaroteño Pancho Lasso, que perteneció a esta Escuela, y cuyas obras de aquellos años presentan analogías con las de algunos escultores de la Escuela Luján. Josefina Alix ha señalado la importancia del encuentro de Plácido Fleitas con Pancho Lasso en Lanzarote. Entre 1940 y 1942, Plácido Fleitas realizó varios viajes a Fuerteventura para trabajar la piedra de Tindaya, cuyas cualidades apreciaba. En uno de estos viajes visitó la cercana isla de Lanzarote, adonde Lasso se retiró tras la Guerra Civil, en cuyo bando republicano había militado por su origen proletario. Es presumible que ambos escultores hablaran de sus respectivas experiencias, la Escuela Luján y la Escuela de Vallecas. El nexo entre ambas radica en la explicación telúrica, basándose en la cual Josefina Alix habla de *un eje Lanzarote-Vallecas-Lanzarote* [110]. La versión de la naturaleza que dieron los vanguardistas españoles presentaba un rasgo de exaltación telúrica muy evidente. La Escuela de Vallecas fue un buen ejemplo de esta nota distintiva de la vanguardia española, en la que habría que incluir las creaciones de la Escuela Luján. Una idea del regeneracionismo hispano, inspirado en las ideas de Unamuno, está detrás de ambas experiencias.

Por otra parte, el reconocimiento de la pobreza como signo de identidad (los campos de Vallecas como los de Lanzarote eran páramos) responde a ciertos ideales de la estética moderna, pero no siempre esta valoración era intencional. Hay una anécdota al respecto que me parece significativa. Cuando Le Corbusier viajó a Madrid para dar una conferencia en la Residencia de Estudiantes, manifestó su admiración por la arquitectura popular de humildes materiales, modesta y sencilla, que tuvo ocasión de contemplar desde la ventanilla del tren. Ante lo cual Manuel Bartolomé Cossío el gran pedagogo de esta institución, le respondió que sobraban las explicaciones; pues todo ello se debía a *Nuestra Señora de la Santa Pobreza.* A esta exaltación de la pobreza en la estética del siglo XX, y no al esnobismo, hay que atribuir la presencia de las sencillas casas campesinas en la pintura de Oramas, los paisajes del sur de Tenerife de Juan Ismael o las montañas peladas que cierran el horizonte de los campesinos en la pintura indigenista de Felo Monzón. Santa pobreza transmutada en poesía, entiéndase bien.

Hay que decir que la fundación de la Escuela Luján precedió en 10 años al nacimiento de la Escuela de Vallecas. Y aunque ésta no desarrolló una tarea pedagógica, como sí lo hizo la Escuela grancanaria, había puntos en común entre ambas experiencias. Las expediciones al interior y al sur de la isla que realizaron los alumnos de ésta, guiados por Pancho Guerra, presentan un paralelismo evidente con las excursiones al Cerro Almodóvar, en las afueras de Vallecas, siguiendo el lema libertario *¡Vivan los campos libres de España!* En estas caminatas que realizaron el escultor Alberto Sánchez y sus amigos estaba un escultor natural de

[110] Josefina Alix: "El eje Lanzarote-Vallecas-Lanzarote", en el catálogo de la exposición *Pancho Lasso,* 1997, Fundación César Manrique, Lanzarote.

Lanzarote: Pancho Lasso. El referente era el descubrimiento de la geografía peninsular e insular, respectivamente, y la valoración de la tierra en un sentido esencial (lo telúrico), excluyendo los frutos que ésta produce. Pero además Pancho Lasso frecuentaba las salas del Museo Arqueológico Nacional para estudiar las esculturas ibéricas del Cerro de los Santos.

Pancho Lasso era contemporáneo de los artistas de la Escuela Luján, con cuya estética presenta más de un rasgo en común. Había sido pensionado en 1926 para estudiar en Madrid. Dos años después pierde esta ayuda y se ve obligado a ganarse la vida trabajando como barbero (el mismo oficio que ejerció Jorge Oramas). Militó en las filas del partido comunista, como su amigo Alberto Sánchez, el escultor panadero de la Escuela de Vallecas. Su obra vanguardista se desarrolló en Madrid durante los años treinta. Ambos plasmaron en sus obras el alma campesina, sin hacer concesiones al Regionalismo de cuño sentimental. El lenguaje poscubista que exhibe en estas obras de temática popular es muy próximo a la estética *art déco* y a las realizaciones de la Escuela Luján, con cuyos creadores no tuvo contacto, salvo con Plácido Fleitas, a quien conoció, como hemos dicho, cuando este hizo un viaje a Lanzarote al término de la Guerra Civil. Tuvo una breve etapa surrealista, en la que no dejó de expresar sus convicciones políticas. En la posguerra, desde 1939 a 1947, se recluyó en Lanzarote, ganándose la vida como profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Arrecife, que hoy lleva su nombre, consagrado a cultivar una obra de temática regional, en la que destacan sus medallas que reflejan la vida campesina. Luego regresó a Madrid, donde llevó una vida oscura, ganándose la vida como sacador de puntas de otros escultores. Murió en el olvido.



Obrero caminando. Pancho Lasso. Ca. 1929. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC. Lanzarote.

MITO, UTOPÍA Y GEOGRAFÍA

El Indigenismo canario puso fin a una idea del arte basada en el placer de los sentidos, cuyo último gran representante fue el simbolista Néstor. Aunque ya en las obras de la última etapa de este artista, *v.g.* el *Poema de la Tierra,* se vislumbra el abismo abierto entre la realidad y el deseo.

En el arte canario del siglo XX la promesa utópica, que implica el descrédito de la realidad partió de un modelo geométrico. Pero la relación entre mito, geografía y utopía contempló otras versiones que nada tenían que ver con la geometrización del paisaje. Así, veremos cómo dicho espacio utópico será ubicado en el subsuelo por Óscar Domínguez, configurando un mundo prenatal de formas blandas; en el pasado prehistórico por Manolo Millares, formalizado en la piel reseca de las momias; y por César Manrique, en la orografía volcánica y en los fósiles enterrados en sus arenales. Mientras que para los redactores de *Gaceta de Arte,* estaría emplazado fuera de la isla, en las relaciones internacionales, o como decía Domingo Pérez Minik, *en la entrada y salida de viajeros.*



Pájaro. Pancho Lasso. Ca. 1931-32. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC. Lanzarote.



Grupo de mujer y niños. Pancho Lasso. 1930. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC. Lanzarote.



El hombre y su luna. Pancho Lasso. Ca. 1931-34. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC. Lanzarote.



Monumento a la Internacional (a la música). Pancho Lasso. Ca. 1933-34. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC. Lanzarote.

Isla de promisión

Cabe decir que esta relación entre utopía y geografía encuentra en el contexto de las vanguardias insulares su colofón en un ensayo de Andrés de Lorenzo-Cáceres: *Isla de promisión* [111], texto que inicialmente nació en 1932 como una conferencia dictada en la Universidad de La Laguna. Recordemos que, desde Viana y Cairasco hasta los poetas de la Escuela Regionalista de La Laguna todas las interpretaciones del paisaje insular remitían al mito que emplazaba en las Islas Canarias el Jardín de las Hespérides. Pero el mundo feliz (bienaventurado) no era sino un espejismo halagüeño que prometía a los habitantes de la Islas una prosperidad sin límites (la fertilidad de la tierra) y a sus visitantes una "eterna primavera" (la benignidad del clima). Dicho mecanismo idealizador era un obstáculo no sólo para desarrollar un análisis objetivo de la realidad canaria, tanto en el ámbito de la naturaleza (pintura de paisaje) como en el de la sociedad (imagen del hombre), sino también para fijarse un horizonte utópico que estuviera en armonía con el signo de los tiempos. La utopía de los vanguardistas no venía avalada por ninguna leyenda del mundo clásico. La *isla de promisión*, título de un libro de Andrés de Lorenzo-Cáceres, se hallaba en la propia isla. Solo bastaba con despojarla de los ropajes simbolistas y regionalistas del siglo XIX que tanto la habían desfigurado. Su desciframiento se produciría gracias a la aplicación de un instrumento analítico que ya habían esgrimido las vanguardias históricas en Europa: la geometría.

Para Lorenzo-Cáceres, Canarias era tierra de promisión. ¿Qué significado puede tener —me pregunto— la definición del país natal como

[111] Andrés de Lorenzo-Cáceres: *Isla de promisión* (1930-32), reeditado con introducción y notas de Miguel Martinón, por el Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1990. *Cfr.* Agustín Espinosa: "Cuenta de pasión. La isla prometida de A. De Lorenzo-Cáceres", en *La Prensa,* 31 de diciembre de 1932.

tierra prometida? Afirmar que el archipiélago canario es tierra prometida para sus habitantes, significa que éstos desconocen la naturaleza del país en que viven. Había una tierra prometida para los canarios, pero ellos ignoraban el contenido de esta promesa. La historia de la cultura artística de Canarias perpetuó esta ignorancia de la identidad colectiva bajo una justificación mitológica de signo ciertamente consolador: el archipiélago era el paraíso descrito con lisonjeras imágenes en el mito clásico del Jardín de las Hespérides. Este mito también contenía una promesa de felicidad, pero era falsa. Como hemos dicho, Néstor fue el último gran pintor que dio cuenta de esta legitimación mitológica del espacio geográfico de las Islas. La pervivencia de la explicación mitológica ponía una venda en los ojos de los canarios. El autoconocimiento es también el mensaje final de la promesa formulada en el título del ensayo de Andrés de Lorenzo-Cáceres. El poeta se convierte así en un profeta necesario. De ahí que Agustín Espinosa afirmase: *Andrés de Lorenzo-Cáceres tiene una isla de promisión. Tiene una isla sobre la que sabe decir poéticas cosas exactas. Una isla abstracta, ideal, profética*[112]. Este planteamiento estético deriva, sin duda, del creacionismo francés, pero también se sustenta en un análisis inédito de la realidad canaria y de su paisaje.

La reinvención poética del paisaje canario tiene una fecha, 1929, y un nombre, *Lancelot, 28º-7º,* libro de prosa poética donde Agustín Espinosa describe el paisaje de Lanzarote como si fuese una composición cubista[113]. Ernesto Pestana Nóbrega relaciona explícitamente las obras de los pintores indigenistas con el programa estético de Agustín Espinosa, *verdadero iniciador de una nueva cultura de las Islas (que) se adentra en ellas en busca del Romancero de Canarias y da el primer paso hacia la conquista de nuestro verdadero Regionalismo. De la única manera cierta para encontrarlo: entrando en la isla hasta su entraña sin preocuparse de vestiduras, para llegar a respirar con facilidad su clima poético. Y logra el descubrimiento poético de una isla: Lanzarote*[114]. No es extraño, por consiguiente, que Agustín Espinosa escribiese, inspirándose en los paisajes indigenistas de Jorge Oramas, ese maravilloso ejercicio literario que es *Media hora jugando a los dados*, donde se cumple la idea postulada por Breton y Éluard de que la única crítica válida a una obra plástica es un poema.

El intento de poetizar el paisaje canario, como señalaron Ernesto Pestana Nóbrega y Andrés de Lorenzo-Cáceres, provenía a su vez de una revista de la que Agustín Espinosa fue su animador principal: *La Rosa de los Vientos* (1927). Esta línea genealógica fue señalada por Ernesto Pestana Nóbrega: *Después de* La Rosa de los Vientos *la Escuela de Luján Pérez vuelve a agitar los aires de Tenerife con estremecimientos de modernidad*[115]. Mientras que Andrés de Lorenzo-Cáceres en el prólogo del mencionado ensayo sostiene que de tal empresa arranca la renovación estética de la revista *Cartones* cuyos planteamientos estéticos coinciden con los de los artistas grancanarios de la Escuela Luján Pérez. En pocas ocasiones se ha dado en la historia cultural de Canarias tal consonancia de objetivos estéticos.

Como hemos visto, la geometría había presidido las pesquisas sobre del paisaje de Lanzarote que, bajo la seducción del *creacionismo*

[112] Agustín Espinosa: "Cuenta de pasión. La isla prometida de A. De Lorenzo-Cáceres", *op. cit.*

[113] Vid. Miguel Pérez Correales: "La isla inventada de Agustín Espinosa", separata del *Anuario de Estudios Atlánticos,* Madrid-Las Palmas, nº 29, 1983, pp. 453-527.

[114] Ernesto Pestana Nóbrega: "En la exposición de la Escuela Luján Pérez", en *Gaceta de Tenerife,* 10 de mayo de 1930, recogido en *Polioramas, op. cit.* pp. 53-56.

[115] *Ídem.* p. 53.

francés, de inspiración cubista, emprendiera Agustín Espinosa. A este respecto, Andrés de Lorenzo-Cáceres publicó en la prensa local un artículo titulado *Geometría del paisaje*[116], cuya dedicatoria a Felo Monzón no era ni mucho menos casual, aunque podía haberse aplicado también a la obra de Jorge Oramas. Postulaba Lorenzo-Cáceres una rigurosa reducción geográfica de la isla a pirámides, esferas y círculos. Las pirámides serían las montañas: *me parece que ya va siendo hora de que veamos los volcanes como pirámides.* La esfera sería el cielo y el círculo la línea de horizonte marino. La isla desvelada por los pintores y poetas de la vanguardia era esencial, desnuda, geométrica. La estetización de los frutos del jardín se producirá eliminando las connotaciones sensuales que transmite la idea de la fertilidad (véanse las frutas pintadas por Néstor en el hall del Teatro Pérez Galdós), pues se trataba de resaltar las cualidades geométricas de las plantas; lo estructural predomina sobre lo sensual. Agustín Espinosa relata una conversación con Andrés de Lorenzo-Cáceres en Icod de los Vinos. El tema es la imagen de una piña de plátano:

> (…) de regreso de la playa de San Marcos, pulida como una concha de cristal terminada de plata, en la que refiriéndose a un racimo de plátanos que caía sobre el camino, me decía: 'Antes no me hubiese llamado la atención la presencia de este racimo. Ha sido justamente una talla de la Escuela Luján la que ha puesto en mí esta comprensión hacia su constitución robusta y equilibrada, de un verde húmedo y alegre'.[117]

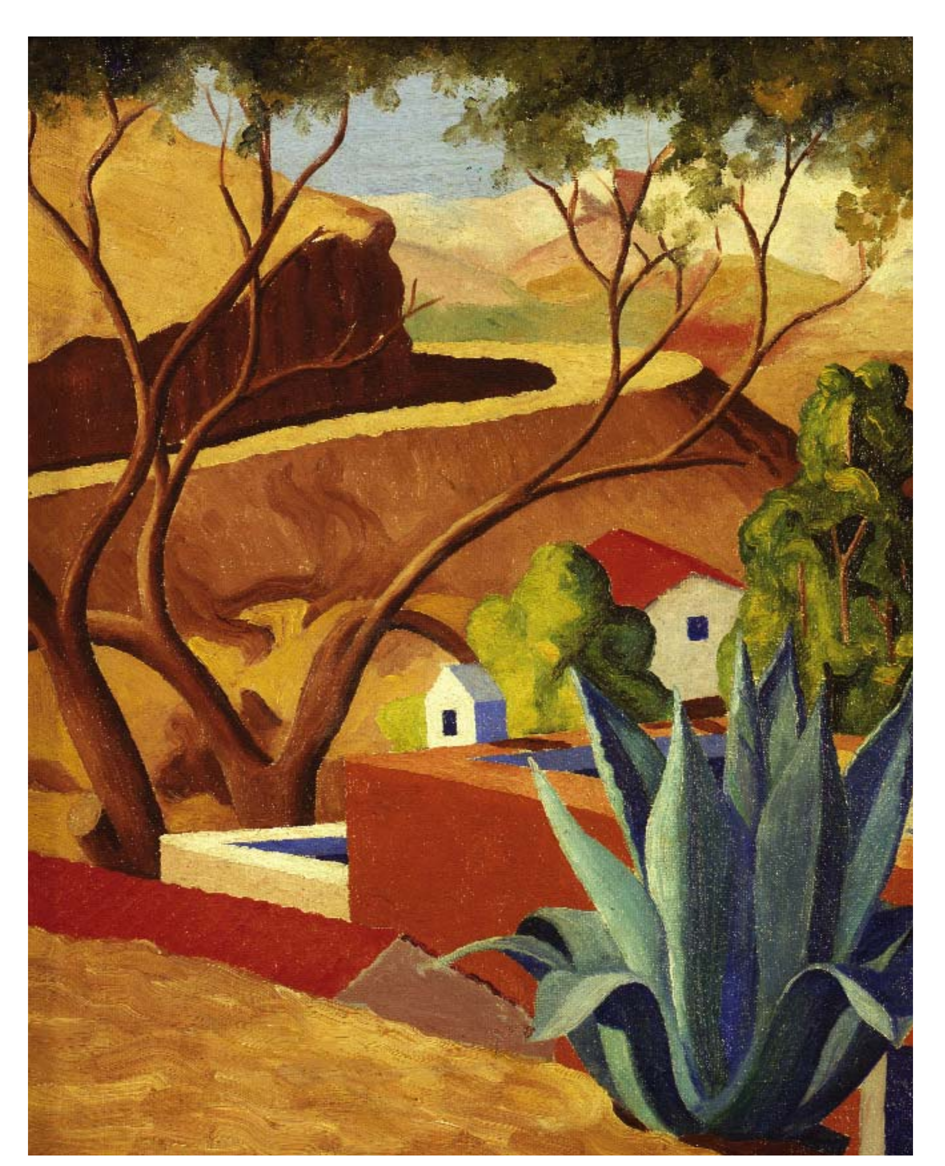
La naturaleza imita el arte. Una piña de plátano es un cuerpo geométrico de proporciones perfectas. Al reinterpretar el artista el paisaje insular, la percepción social del mismo cambia. Tras contemplar las obras de los alumnos de la Escuela Luján, ciertos aspectos geométricos del paisaje canario se ponen de manifiesto y descubrimos así una imagen de la naturaleza que desconocíamos. Los mecanismos de la percepción son culturales. Un racimo de plátanos "se ve" de otro modo después de haber contemplado un cuadro de la Escuela Luján; así como las imágenes del paisaje volcánico cobran un sentido nuevo al haber sido reinterpretadas por los surrealistas.

El paisaje canario reinventado: Jorge Oramas

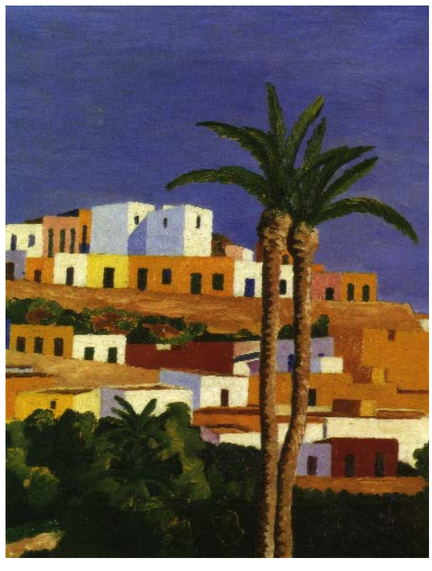
Pero como hemos dicho, la figura clave en esta reinvención del paisaje canario en la pintura fue Jorge Oramas. Sabemos muy poco de su vida. Nació el 9 de noviembre de 1911 en Las Palmas, no en Tetir (Fuerteventura), como se viene diciendo. Aunque toda su familia procedía de dicha localidad majorera. Habiendo quedado huérfano (de tuberculosis murieron sus padres, también sus hermanos, y él mismo padecía esta dolencia que le llevó a la tumba cuando sólo contaba veinticuatro años), su abuela se hizo cargo de su educación. Tuvo que ejercer el oficio de barbero para subsistir. Estas circunstancias han ido forjando su leyenda de víctima. A ello también contribuyó el hecho de

[116] "Geometría del paisaje", en *La Tarde,* 26 de febrero de 1930. Incluido *Isla de Promisión op cit.* p. 44.

[117] Agustín Espinosa: "Cuenta de pasión. La isla prometida de A. de Lorenzo-Cáceres", *op. cit.*



Camino viejo a Marzagán. José Jorge Oramas. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

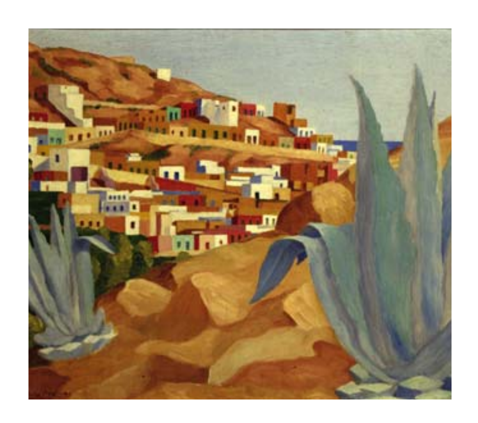


Risco. José Jorge Oramas. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.

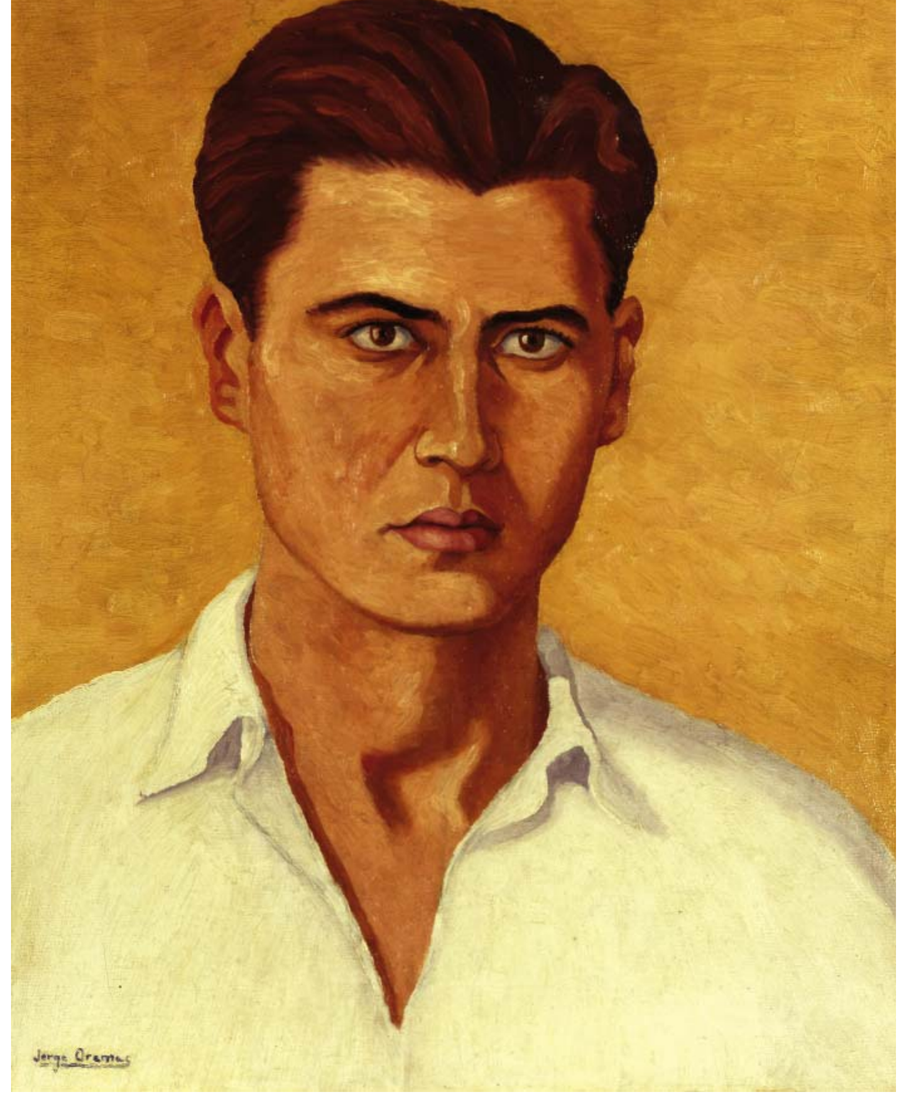


San Roque. José Jorge Oramas. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.

que Agustín Espinosa hablara de su *trágica orfandad*. Aunque es preciso aclarar que cuando Agustín Espinosa definió así el desamparo de Jorge Oramas no se refería a cuestiones biográficas de acento más o menos sentimental, sino a esa orfandad genérica que padecen todos los genuinos artistas que trabajan en Canarias sin hacer concesiones al público y renunciando a su halago —orfandad es sinónimo de soledad—. Proletario y mortalmente enfermo, la existencia de Jorge Oramas estuvo marcada por el signo de la adversidad. Y sin embargo, en su pintura no hay ningún asomo de sentimiento autocompasivo. En las horas libres que le dejaba su oficio de barbero, asistía a las clases de la Escuela Luján. Buena parte de su obra la realizó en su habitación del hospital de San Martín, desde cuya ventana pintaba los humildes Riscos, núcleos de viviendas populares que se levantan como cubos de color apilados sobre las colinas que bordean la ciudad de Las Palmas.



Riscos y pitas. José Jorge Oramas. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.



Autorretrato. José Jorge Oramas. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.

Puede decirse que en su pintura el paradigma geométrico alcanzó, según la teoría creacionista, una exacta e inusitada altura poética bajo la luz cenital del atlántico. Agustín Espinosa interpretó su pintura como un juego de dados donde una mano ignota agita el cubilete, y al caer los dados sobre le mesa se convierten en casas multicolores. Este es el tema que Espinosa desarrolló en su conferencia *Media hora jugando a los dados* [118], aún cuando, como señala Nilo Palenzuela, los elementos surrealistas que esta teoría contiene acaso no sean los más idóneos para desentrañar el sentido poético de la obra de Oramas, quien, sin duda, se halla en la órbita de algunos pintores metafísicos italianos, como Carlo Carrà, aunque su obra sea más luminosa que la de éste y no busque lo enigmático de una forma tan evidente.

Decía Felo Monzón que sus figuras parecían trágicos "monigotes" comparadas con las que pueblan la silenciosa pintura de Oramas[119].

[118] Nilo Palenzuela señaló esta discordancia entre el significado del texto de Espinosa y el de la pintura de Oramas: "Uno de los hechos más extraños de esta *Media hora jugando a los dados* es que Espinosa presenta su conferencia con alusiones a un orden estético que ya parecía periclitado en 1933. Se trata del *esencialismo* que surge de textos y obras cubistas, el mismo que podía desprenderse de la traducción del *Cubilete de dados* de Max Jacob y de los artículos de *Cosmópolis* realizados por Guillermo de Torre. Se trata de la misma actitud presente en los metafísicos italianos de *Valori Plastici*". (Nilo Palenzuela: "Algunas reflexiones: *Gaceta de Arte* y el surrealismo", en *Internacional constructivista frente a internacional surrealista. A propósito de Gaceta de Arte,* María Isabel Navarro Segura (ed.), Cabildo Insular de Tenerife, 1999, pp. 55 y 56.

[119] "¡Cuando después de aquellos paisajes suaves y blandos de Jorge Oramas -me decía Felo hace días, sonriendo humorísticamente- vean estos monigotes míos!(…)". (José Mateo Díaz: "El pintor Monzón", en *Gaceta de Arte,* nº 16, junio de 1933).



Rocas y pitas. José Jorge Oramas. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.



Camino de Marzagán. José Jorge Oramas. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.



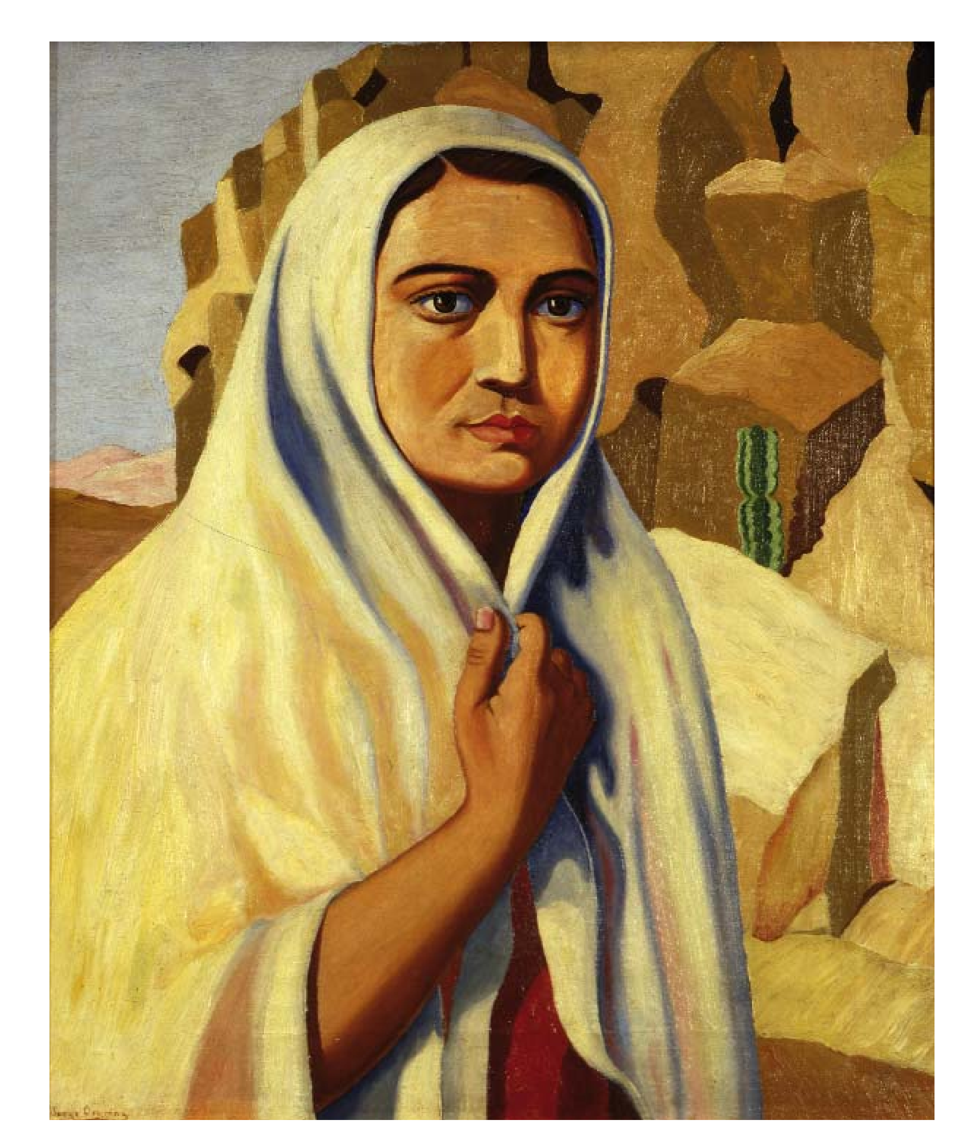
Lavanderas (Composición). José Jorge Oramas. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

Sin embargo la apariencia amable de tales imágenes resulta engañosa. La intensidad de la luz y la fuerza del color hacen que sea difícil percibir en la efigie del hombre canario representada en la pintura de Oramas indicio alguno de tragedia o ansiedad. Su pintura es la de un melancólico a pleno sol. Al haber eliminado el artista todo gesto que delate el sufrimiento o que señale sus causas (como en la pintura deíctica de Felo Monzón), se acentúa el autismo de sus figuras y, aunque éstas no griten, su desesperación es más profunda aún. Véanse sus magníficos retratos y autorretratos. ¿Cabe mayor tristeza en la expresión de la mirada de los personajes? La niña solitaria que posa en la plaza de un pueblo cuyas casas parecen un decorado sin gente, el retrato de la madre del artista, el de un juvenil Plácido Fleitas, etc. Todas son representaciones de la soledad radical del hombre insular. Las monumentales cabezas de Fleitas también son melancólicas. Simbolizan un sufrimiento que no puede exteriorizarse. Hay un cierto autismo en esta iconografía del desasosiego.

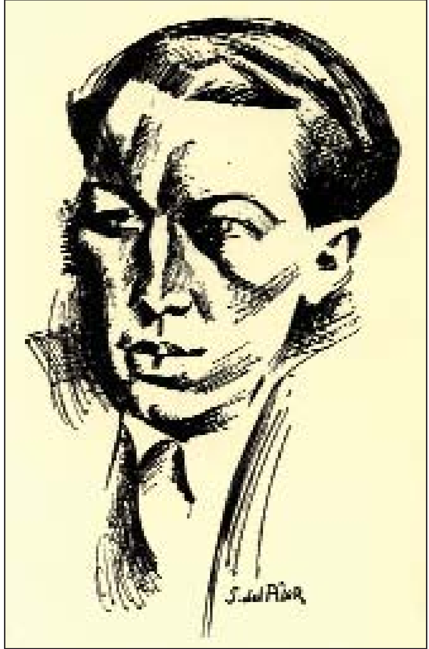
La profunda melancolía que trasluce la pintura de Oramas radica en la idea del tiempo detenido. La sombra inmóvil es signo inequívoco de la muerte. La suspensión del curso del sol hace pensar en un mundo imposible e irreal, pero también inquietante y siniestro. Algunos cuadros metafísicos de Giorgio de Chirico provocan una sensación parecida de desasosiego. La negación del devenir siempre es fuente de melancolía y desconsuelo para el hombre. Adviértase, por otra parte, que en la pintura de Oramas, como en la de Monzón, no hay esperanza alguna de salvación tras la línea del horizonte marino. La isla deviene un recinto luminoso donde nada sucede; cárcel de luz de donde nadie puede evadirse. En la inacción reside también el enigma de la imagen. Las cosas aparecen petrificadas bajo la intensa luz solar. Las sombras se detienen. Cae la tarde, y sin embargo parece que el sol no vaya a ocultarse jamás. Diríase que el tiempo ha sido abolido del escenario de la vida, sin embargo es justamente esto lo que el entendimiento humano no puede aceptar: que pueda existir un espacio sin tiempo. No estamos, por tanto, ante una utopía feliz.



Dos figuras. José Jorge Oramas. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.



Mujer con mantilla. José Jorge Oramas. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.

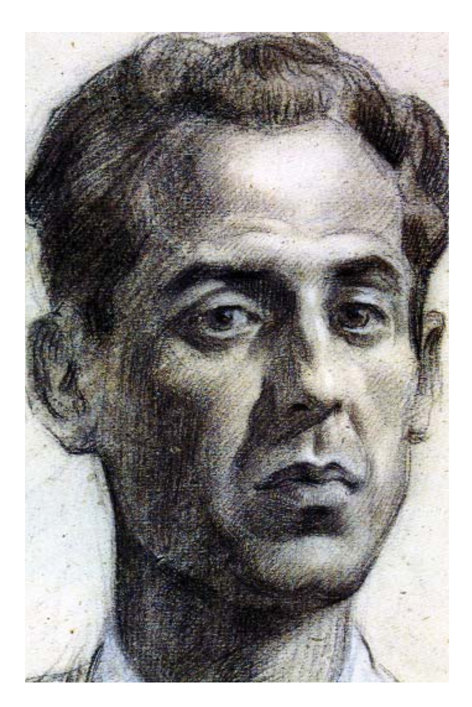


Pedro García Cabrera. Dibujo a tinta china por Servando del Pilar. Publicado en el nº 15 de *Gaceta de Arte*. 1933.

El hombre en función del paisaje: Felo Monzón

De todos los críticos que elogiaron la obra de de los alumnos de la Escuela Luján en Tenerife el único que estableció una relación orgánica entre el paisaje y el hombre fue Pedro García Cabrera. Su texto *El hombre en función del paisaje* se convirtió en el manifiesto de una metafísica del paisaje insular. La primera vez que expuso estas ideas fue precisamente en una conferencia dictada el 30 de julio de 1928 en el Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria: *La Escuela Luján Pérez y el arte nuevo*. Luego, con motivo de la citada exposición de estos jóvenes artistas en Santa Cruz de Tenerife, que tuvo lugar en 1930, le dio una forma más acabada a su teoría publicándola por entregas en la prensa local[120]. No sólo fue la primera tentativa de explicar el sentido de aquellas obras, encuadradas después bajo el rótulo genérico de Indigenismo canario, sino también su verdadero manifiesto programático. La Escue-

[120] Pedro García Cabrera, *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 16, 17, 19 y 21 de mayo de 1933.



Retrato de Felo Monzón. Servando del Pilar. 1942. Colección privada. Gran Canaria.

la Luján contó así con el programa estético que Fray Lesco no supo darle. La correspondencia entre las ideas de Pedro García Cabrera y las imágenes de la pintura de Felo Monzón es absoluta. Éste era consciente del significado de aquella aventura:

> Eran los años del 29 al 36. Ya habíamos renunciado a las versiones adocenadas de paisajes amables y figuras típicas al uso. Nos empeñamos, entonces, en la tarea de lograr un arte que tuviera como elementos representativos la flora canaria y los rostros vigorosos y negroides quemados por el sol. Como marco de esta síntesis colocamos una orografía agreste, pétrea, similar a la que domina en el interior de nuestras Islas, y cuya estructura ha sido provocada por la presión telúrica de los volcanes. Era operar con lo puro, exponer con máxima precisión lo fundamental de Canarias. De forma física, no tenemos nada particular, diferenciado. Pero sí hay una condición metafísica definidora de nuestras vivencias existenciales, esta vez de raíz emocional. El canario posee dos condicionantes de su carácter, dos estructuras que le definen: su aislamiento, por el cerco de los mares, y ese deseo instintivo de vivir lo distante, que nos hace sentirnos viajeros de rutas lejanas. Somos adustos, monolíticos, con moral recia, pero también amantes de tareas de encantamiento.[121]

La lectura de este texto es reveladora. Empecemos por la referencia al paisaje *agreste y pétreo* de Canarias, y al carácter *adusto* de sus gentes. Esta correspondencia *psicogeológica* constituye —según Westerdahl— el fundamento de la estética del Indigenismo canario[122]. La diferencia se manifiesta en un plano morfológico y antropológico. Los rasgos faciales *negroides* de los campesinos canarios instauran una relación “horizontal” y geográfica entre las Islas y el continente africano, que no niega el vínculo “vertical” con la existencia de los antiguos pobladores del archipiélago. La personalidad del Indigenismo canario estriba justamente en la interconexión de sendos ejes.

Tanto Felo Monzón como Pedro García Cabrera intentaron conciliar el enfoque estético, el antropológico y el social. Según la teoría elaborada por el poeta Pedro García Cabrera, los alumnos de la Escuela Luján Pérez, al consagrarse a representar la aridez del campo canario quisieron reflejar la dureza de las condiciones del trabajo de los campesinos, pues ni la tierra era fértil ni el hombre feliz. El paisaje remite al trabajo del hombre, es decir, a un sujeto colectivo que es el campesino canario. De esta idea de la identidad canaria en el arte queda excluido el habitante de la ciudad. Era una manera de impugnar el hedonismo de la estética regionalista, cuyo programa iconográfico e ideológico reflejaba los valores de la burguesía urbana. Ésta concebía la vida en el campo como fiesta, mientras el Indigenismo lo hará como faena. Fiesta y faena se oponen como apariencia y esencia.

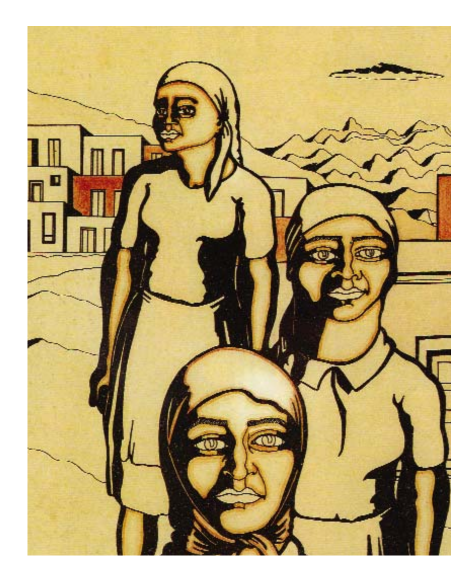
El vínculo funcional entre el paisaje y el hombre determina que el arte sea un espejo donde se refleja la condición del hombre insular. La vegetación autóctona (cardones, agaves, dragos, etc.) *funciona* en los dibujos de la etapa indigenista de Felo Monzón como un elenco de especies integrado en el espacio natural. Todo remite al hombre: las plantas, las montañas y las casas cúbicas están en función de él. Y a la inversa, puede decirse que la imagen del hombre es una parte del paisaje. La sen-

[121] Felo Monzón, *op. cit.*

[122] El término “psicogeología” lo aplica por primera vez Domingo López Torres para referirse a la pintura surrealista en un artículo de *Gaceta de Arte:* “Psicogeología del surrealismo”, en *Gaceta de Arte,* nº 13, marzo de 1933.


Mujeres con mantilla. Felo Monzón. 1933. Colección privada. Gran Canaria.


Mujeres con gánigo. Felo Monzón. 1933. Colección privada. Gran Canaria.


Composición con tres mujeres. Felo Monzón. 1933. Colección privada. Gran Canaria.

sación de aislamiento del habitante de las Islas se refleja de un modo alegórico: cada hombre es una isla dentro de la isla, sin que la línea de horizonte dibujada en el mar ofrezca esperanza alguna de salvación. Pues bien, esta relación orgánica es la que Pedro García Cabrera teorizó en el mencionado texto que sirvió de presentación a la muestra de los artistas grancanarios en Tenerife, aunque hay que decir que Monzón realizó esta obra antes de que García Cabrera desarrollara su teoría sobre el paisaje, por lo que habría que hablar de una confluencia estética inconsciente. Cuando Pedro García Cabrera decidió fundar su propia revista, *Cartones,* de la que sólo vio la luz un número, en junio de 1930 —no es casual que fuese un mes después de presentarse la exposición de los alumnos de la Escuela Luján en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz—, reprodujo un dibujo de Felo Monzón *Mantilla y pita*, junto a un poema suyo, *Pitera,* que parece inspirado en aquél.

Al definir el paisaje de Gran Canaria, Pedro García Cabrera reconoció que había sido Alonso Quesada el primero en describir su esencialidad trágica. La vivencia trágica de la insularidad se refleja en la obra poética, amarga y doliente, de Alonso Quesada. Pesimismo y metafísica son sentimientos que derivan del aislamiento que padecía Canarias en el turbulento periodo de entreguerras. El modelo de esta reacción fatalista ante a las circunstancias políticas y sociales se encuentra en estos versos del poeta: *Tierras de Gran Canaria, sin colores/ ¡secas¡, en mi niñez tan luminosas (El lino de los sueños)*.

Las afinidades electivas de Felo Monzón con Pedro García Cabrera no se reducían al plano ideológico. Ambos compartían un modelo de explicación de la realidad que tendía a presentar los rasgos psicológicos del pueblo canario como una consecuencia fatídica de la geología y el clima. En su texto *El hombre en función del paisaje,* Pedro García Cabrera sostuvo la tesis de que el hombre no sólo es moldeado por el espacio natural donde vive, sino también por las relaciones de producción. Su



Composición canaria. Felo Monzón. 1943. Colección privada. Gran Canaria.



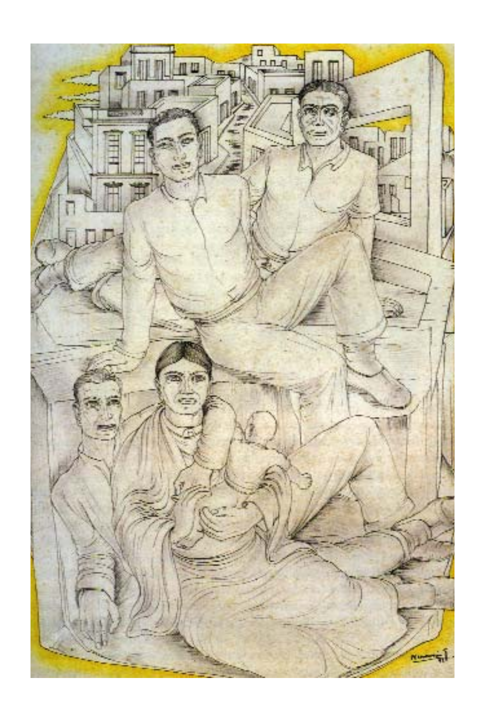
Composición canaria. Felo Monzón. 1937. 1933. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria.



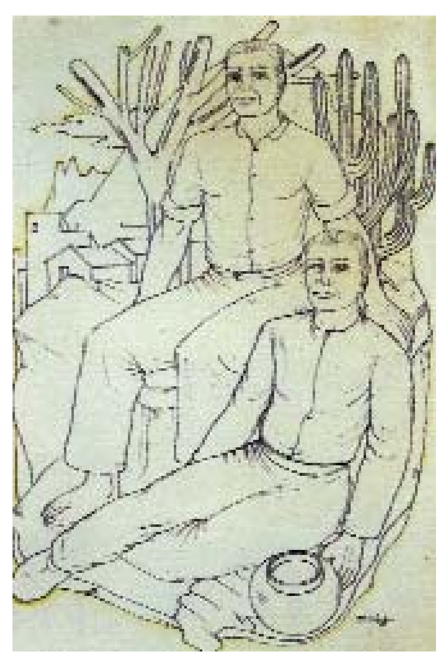
Campesinas. Felo Monzón. 1933. Colección privada. Gran Canaria.

funcionalismo no era propiamente darwiniano (adaptación física) sino marxista (adaptación social), toda vez que las relaciones de producción y la adaptación al medio físico son indisociables. La simetría es absoluta: la explotación de la naturaleza (plataneras, nopales) se da simultáneamente a la explotación del trabajador. La pintura indigenista de Felo Monzón ilustra esta teoría.

Pero el resultado de esta adaptación no es una victoria de la que haya que envanecerse: el campesino malvive aunque sobreviva. Hay que decir que esta visión de la condición desgarrada del hombre canario fue planteada por ambos, el poeta y el pintor, conciliando los fines del materialismo dialéctico con los de una fenomenología de raíz existencialista. Ni la belleza del paisaje ni la benignidad del clima pueden mitigar la sensación de desgarramiento existencial y abatimiento que son los atributos de la condición antropológica del hombre canario. Esto es lo que Pedro García Cabrera denomina: *El hombre en función*



Composición con cinco figuras. Felo Monzón. 1948. Colección privada. Gran Canaria.



Composición con dos figuras. Felo Monzón. 1948. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.

del paisaje. La psicología profunda del isleño es moldeada por el paisaje de su espacio vital.

La explicación telúrica y la social se funden para crear una iconografía del desasosiego que refleja, para decirlo como Agustín Espinosa, *la ficha ignota* de lo canario. En una serie de estampas tituladas *Síntesis canaria* reflejó Felo Monzón esta relación mimética. La expresión melancólica de los campesinos canarios se corresponde en estas obras con la aridez del paisaje montañoso que configura el escenario donde sus atormentadas vidas discurren. Si el paisaje es pobre, el hombre también. La pobreza de la tierra y la sensación de aislamiento determinan necesariamente las formas de vida y la psicología del hombre canario. A ello se añade el sistema de explotación laboral, que también es causa de su condición desdichada. Este funcionalismo *psicogeológico* sólo puede producir desgarramiento interior, abatimiento y melancolía. La subjetividad desasosegada que se desprende de estas imágenes de la naturaleza son el reflejo del estado de ánimo del artista. *Flotaba en el ambiente* —recuerda Felo Monzón— *una metafísica de raíz emocional*. Metafísica es también la búsqueda de lo "esencial" que preside el intento de definir una fenomenología de la insularidad en aquel convulso periodo. La contemplación no es serena sino emocional y empática. El Expresionismo alemán desarrolló esta poética del desasosiego hasta sus últimas consecuencias. Wilhem Worringer escribió su conocido ensayo *Abstraktion und Einfühlung, (Abstracción y empatía*), libro que se tradujo al castellano como *Abstracción y naturaleza.*[123] El propio artista definía su producción de los años treinta como *su periodo expresionista (1929-1936)*.[124]

[123] Willhem Worringer: *Abstracción y naturaleza,* Fondo de cultura Económica, México.

[124] Felo Monzón: *Cronología,* Las Palmas de Gran Canaria (circa 1973-74). Manuscrito del Fondo Felo Monzón, Centro Atlántico de Arte Moderno.



Lord Bertrand Russell y Domingo Pérez Minik. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

El pesimismo de esta visión del agro insular que Felo Monzón comparte con Juan Ismael y Jorge Oramas, revela el malestar y desasosiego del hombre canario durante los años treinta del siglo XX, malestar que reflejaba una fractura social entre el campo y la ciudad cuya profundidad no se había conocido hasta entonces en las Islas. Pero también plantea en el seno de la vanguardia otra fractura de la que no se ha hablado nunca: Eduardo Westerdahl y *Gaceta de Arte* no podían estar de acuerdo con esta visión pesimista. Para ellos lo esencial era la modernización y no la síntesis entre lo telúrico y lo social. Prueba de ello es que Pedro García Cabrera, al convertirse en uno de los estrechos colaboradores de Westedahl en *Gaceta de Arte*, se olvida de su teoría del *hombre en función del paisaje*, que tenía como referente al campesinado maltrecho y olvidado, y empieza a escribir sobre casas obreras. Antes que deplorar las condiciones de vida del campesino, hay que resolver el problema del proletariado urbano. El proyecto europeísta de *Gaceta de Arte* se sustentaba en la fe en el progreso y la racionalidad técnica. No era un programa expresionista. Domingo Pérez Minik se referirá años después a la *entrada y salida de viajeros*. Estar sentado ante Bertrand Russell o André Breton en el hall de un hotel de Santa Cruz es más gratificante que contemplar la imagen de campesino canario en medio de un paisaje semidesértico. El irredentismo de las visiones de la Escuela Luján no era, a juicio de Westerdahl, una buena tarjeta de presentación del arte canario.

Agustín Espinosa también hizo una contribución crítica importante para comprender la pintura indigenista de Felo Monzón. En 1933, comentando las obras de la primera exposición individual de este artista Espinosa escribió lo siguiente:

> Si hay algo hasta hoy hecho con fortuna y gracia que nos acerque a una definición propia, que nos dé una pista clara de nuestra personalidad más canaria, es la obra de Felo Monzón. Lo que él ha hecho no se había, hasta él, ensayado en Las Palmas, ni en poesía ni en música, ni menos aún en pintura. Y esto es lo inaudito. Nos ha descubierto nuestra ignota ficha. Nos ha adivinado lo que de nuestra alma es más nuestro, y lo que es prestado o superfluo; por primera vez, en Canarias se ha atrevido a decir: he aquí lo que somos, lo que hemos sido, lo que una nube de revueltos aires nos ocultaba[125].

¿Se puede hablar de una obra de arte como ficha de la realidad? Desde luego que sí. La reformulación de la categoría de realidad exige una operación de desvelamiento. Sólo así aflorará el contenido de verdad de las imágenes artísticas. Se trata de un enfoque fenomenológico: *Una nube de revueltos aires* nos impedía conocernos —dice Espinosa—. El artista se erige al mismo tiempo en interprete de un sentimiento colectivo para mostrar *lo que de nuestra alma es más nuestro, y lo que es prestado o superfluo*. Tal es, según Espinosa, el discurso del arte al servicio de una tarea de desvelamiento de la realidad. He aquí *lo que somos, lo que hemos sido*.

Quiero hacer notar que esta ficha, que constituye un registro antropológico y psicológico de la condición del hombre insular, ya había sido

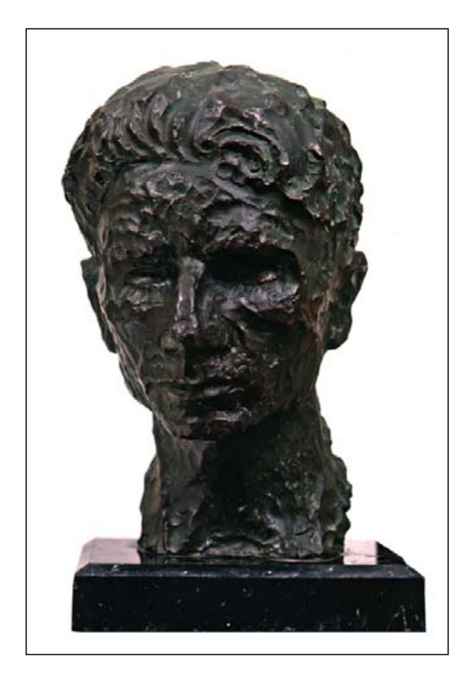
[125] Agustín Espinosa: "Felo Monzón a 90º latitud Norte", en *Diario de Las Palmas,* 2 de junio de 1933.

puesta en juego por la poesía de Alonso Quesada, en versos cuya amargura e ironía se contrapone al optimismo idealizador de la poesía atlántica de Tomás Morales. *El lino de los sueños,* publicado por Alonso Quesada en 1915, es el antecedente de esta visión esencialista del hombre y del paisaje canario. Este poeta visitaba asiduamente las aulas de la Escuela Luján para impartir charlas a los alumnos, y cabe suponer que transmitiría a éstos su concepción pesimista de la vida. El pesimismo de Quesada, que estaba impregnado de un inconfundible acento existencialista, precede al expresionismo de Pedro García Cabrera y Felo Monzón, quienes como buenos marxistas, se consagraron a la tarea de organizar el pesimismo frente al optimismo de la burguesía insular. Cómo no encontrar en los paisajes indigenistas de Felo Monzón, y en la *metafísica de raíz emocional* que en ellos subyace, la más fiel transcripción visual de la profunda soledad expresada por el poeta Alonso Quesada en los ya citados versos: *Tierras de Gran Canaria, sin colores/ ¡secas!, en mi niñez tan luminosas* (*El lino de los sueños*) [126]. En Felo Monzón la economía del lenguaje, reflejado en su voluntad de síntesis lineal, expresa pesimismo antropológico. El artista asume el punto de vista del perdedor. Desnudez y pobreza son los atributos del escenario en el que el hombre canario trabaja sin esperanza ni consuelo. Las desnudas montañas que vemos en la pintura de Felo Monzón traslucen el mismo sentimiento de desolación que embargó al poeta: *El sol dando de lleno en los peñascos / y el mar… como invitación a lo imposible/ Todos se han ido/ Yo, desnudo y solo (…).* Esta imagen ansiosa del mar visto desde la tierra prefigura un momento expresionista. Del mar no se puede esperar nada: es una *invitación a lo imposible.* Felo Monzón renunciará a esta meditación del mar desde la orilla. Se retirará al interior de la isla poniendo muy alta la línea del horizonte. La isla se convierte en una cárcel. El cielo sólo se ve desde el fondo del cráter.

En Gran Canaria —dice García Cabrera— *hay un predominio del paisaje seco, sahárico. Paisaje de piel y entraña ascética. Sedientos y atormentados por los rayos inquisidores de soles indomables. Montañas de frente calenturienta, hombros quemados y vientre yermo.* [127]

Las melancólicas visiones de la realidad canaria que Felo Monzón dibujará quince años después comparten con las imágenes del poema de Quesada un sentimiento de agrio irredentismo. Pero aquí termina la afinidad entre ambos; porque la orfandad y soledad que embarga al poeta es individual: cuán seca, sin colores, le parece en la edad madura la tierra natal, y cuán luminosa en la infancia. Todo sucede en la mente del sujeto. En cambio, la visión del pintor es colectiva y aspira a la objetividad. El sujeto en la pintura de Felo Monzón no es otro que el pueblo canario, irredento por causa de condiciones históricas, sociales y económicas que han ido grabando en sus facciones el sello de la amargura y desesperación. Quesada es un individualista unamuniano; Monzón un marxista. Para aquél la salvación, si llega, será individual, para éste es colectiva.

García Cabrera emplea una terminología musical: ritmo y desritmo. José Mateo Díaz, escribió en *Gaceta de Arte* dos artículos sobre la pintu-



Retrato de Alonso Quesada. Eduardo Gregorio. Ca. 1940. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

126 Este precedente ya fue señalado por José Mateo Díaz en la conferencia que dictó en la inauguración de la primera muestra individual del pintor grancanario, texto publicado posteriormente en los números 16 y 17 de *Gaceta de Arte*: "El pintor Monzón", en *Gaceta de Arte,* nº 17, julio de 1933.

127 Pedro García Cabrera: "El hombre en función del paisaje", en *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 16, 17, 19 y 21 de mayo de 1933. Nilo Palenzuela ha señalado la huella del pensamiento de Ortega en esta teoría de Pedro García Cabrera, sobre todo en sus reflexiones sobre el paisaje llano de la pampa argentina. Véase Nilo Palenzuela: "Algunas reflexiones sobre el pensamiento orteguiano en Canarias", en *Jornada,* Santa Cruz de Tenerife, 10 de diciembre de de 1983 (suplemento de *Jornada literaria,* nº 134).

ra de Felo Monzón (nº 16 y 17) donde trazó una lúcida caracterización de esa fenomenología del desasosiego a la que me he venido refiriendo. La geografía se impone como condicionante de la vida del hombre insular. José Mateo Díaz subraya la analogía formal y simbólica que en algunos dibujos de Felo Monzón presentan las imágenes de las mantillas y las montañas. El modo en que el pintor establece una relación de identidad entre la figura y el paisaje constituye un hallazgo poético. El artista acomete, así pues, una tarea de desvelamiento:

> Entre los hallazgos actuales de Rafael Monzón se encuentran sus interesantes dibujos de muchachas con mantilla canaria. Esta ocurrencia de ver, recoger y expresar la belleza plástica de la mantilla vista por detrás, me parece un bello acierto. Y mayor aún la otra ocurrencia de colocar a las muchachas con mantillas, cuyos movimientos a veces están maravillosamente observados, a la misma altura y frente a las cordilleras de nuestras cumbres, de tal manera que cabe la duda si las mantillas son montañas, o las muchachas son montañas con mantillas.[128]

Las figuras parecen estatuas de piedra; su apariencia es hierática. Su inexpresividad crea, paradójicamente, una intensa expresividad inorgánica. Ésta es la caracterización del expresionismo que postuló Worringer[129]. Mudas, como estatuas de sal, las imágenes de campesinos se tornan testigos elocuentes de la soledad que embarga al habitante de estas Islas. Su silencio es elocuente. El sentido musical de esta operación mimética reside en la analogía entre el hombre y el paisaje. La silueta de las montañas basálticas se repite rítmicamente en los rostros adustos de los campesinos. Diríase que, por un efecto especular, los surcos de la tierra reseca se proyectan en las profundas arrugas que cruzan el rostro quemado por el sol de los campesinos. La mineralización de los cuerpos en la pintura indigenista de Felo Monzón, nota distintiva de la estética expresionista, también fue captada por Fray Lesco:

> (…) figuras hieráticas, magnificadas que parecen labradas en piedra, modelos de una raza que vive en el espacio, pero no parece vivir en el tiempo; y paisajes tratados como naturaleza muerta (naturaleza canaria, entiéndase bien), en que las cosas, admirablemente seleccionadas, recobran un valor elemental[130].

En esto consiste la correspondencia funcional y mimética entre el paisaje y el hombre. Como lector de Oswald Spengler, cuyo libro *La decadencia de occidente* ejerció una gran influencia después de la Primera Guerra Mundial, Pedro García Cabrera creía que los valores de la civilización grecolatina y cristiana habían caducado[131]. Por eso, adoptando un acento fatalista, afirmaba: *la imagen primaria del hombre se amolda en su paisaje nativo y a ella reduce las percepciones y las impresiones. Siempre. Por toda la cadena de sus días fervorosos.* No hay evolución ni progreso, tampoco emancipación. Representó al campesino de su isla natal encadenado a su bancal desde la cuna a la tumba. Por eso emplea el adverbio *siempre*. Luego, al progresar en su formación marxista pensará que sólo durará el sufrimiento y la melancolía *mientras* persista el sistema de explotación capitalista y la división de la sociedad en clases.[132]

128 José Mateo Díaz, "El pintor Monzón", en *Gaceta de Arte,* nº 17, julio de 1933.

129 Willhem Woeeinger, *op. cit.*

130 Fray Lesco: *Sobre el arte de Felo Monzón*, 1933.

131 Cfr. Nilo Palenzuela: "Presencia de Spengler en Canarias", en *Jornada*, 26 de febrero de 1983 (suplemento de *Jornada literaria,* nº 106).

132 Vid. "Casas para obreros", en *Gaceta de Arte,* nº 4, 1 de mayo de 1932.



Risco. Felo Monzón. 1956. El Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria.

La otra aportación lingüística que, a mi juicio, cabe destacar en esta etapa de Felo Monzón es la abolición del horizonte. En la poesía y la pintura modernista la línea del horizonte representaba la posibilidad de huir del recinto claustrofóbico de la isla. Ya en la poesía de Alonso Quesada se desliza una amarga reflexión sobre la condición de la insularidad: (...) *¡El velero/ que no pasa jamás del horizonte!* En la literatura de las vanguardias insulares este tema reaparece en las distintas versiones del mito de la princesa Dácil, siempre mirando al mar, de donde llegará la salvación por el amor. Agustín Espinosa imagina un contramito: el de una joven moderna y deportiva que al darle la espalda al mar se ha adueñado de su destino.[133]

En esta serie de dibujos de la exposición de 1933 Felo Monzón plantea, de una forma aún más radical si cabe, esta abolición del horizonte como falsa esperanza de salvación. El esquema compositivo de los dibujos cierra cualquier posibilidad de fuga: las mujeres y los hombres de las Islas se adueñan de un destino que hasta entonces les había sido hurtado. Este es el contenido de verdad de la ficha ignota de lo canario que el artista se atreve a definir por primera vez.

En un texto posterior, Pedro García Cabrera recurrirá al mito clásico de Ulises para desarrollar una teoría psicológica del hombre canario condicionado por el medio natural en que vive:

> Sobre la isla, bajo el cielo, ceñido de mar, el isleño es un acumulador de vitalidad y se siente con energías para pisotear el continente. Necesita una salida, un tubo de escape. Otra tierra donde gastarla. Si la fuga a continente es posible -tal Ulises- la tragedia del hombre atado a la peña se esfuma, de no, se anilla a él. Y el mar será lazo, grillete, foso (…). El sueño del insular es el poder escindir las aguas atlánticas.[134]

[133] Agustín Espinosa: "Balances de mar y tierra. El contramito de Dácil", en *La Prensa,* Santa Cruz de Tenerife, 1 de septiembre de 1931.

[134] Pedro García Cabrera: "Influencia mediterránea y atlántica en la poesía", en *Gaceta de Arte,* nº 5.

Una vez más la metafísica de las vanguardias conduce a la melancolía. El drama irredento que captamos en la imagen del hombre canario representada por Felo Monzón durante su periodo indigenista es la de un Ulises insular a quien el hado (léase el sistema de explotación capitalista) determina su existencia sin remisión alguna. A su condición de trabajador explotado se une la de hombre atado a la roca, cuya imagen es función psicológica de la energía destructiva de los volcanes. Y reitera la promesa: *El paisaje canario es de lejanía también. De horizonte. De promesa. Todo os vendrá del mar* [135]. Pero tanto en la pintura de Felo Monzón como en la de Jorge Oramas esta promesa queda incumplida: el paisaje es de proximidad, no de lejanía; el círculo de las montañas se convierte en una muralla que cierra cualquier perspectiva oceánica. La ausencia del mar en la pintura de Felo Monzón es significativa. Felo Monzón fue siempre un pintor del fuego no del agua. Plutoniano, no neptuniano. Estas son curiosamente las dos teorías que los geólogos han esgrimido para explicar el origen de las Islas. El propio José Mateo Díaz se dio cuenta también de que el ardor latente en la pintura de Monzón pertenecía a una energía plutoniana:

> El dibujo nº 35 me parece simbolizar de una manera lograda y bellísima todas las preocupaciones de Rafael Monzón por reproducir en sus cuadros el ardor de nuestra tierra. En él los dos bustos de hombre y mujer y detrás las dos piteras cuyas hojas se retuercen en forma de ascua verde. El conjunto de hombres y plantas constituye como una hoguera viva que se levanta en la roca, bajo el cielo cerrado.[136]

La plasticidad abrupta de sus imágenes y el violento juego de luces y sombras recuerda las xilografías expresionistas de Kathe Kollwitz. Véanse a este respecto los grabados en madera que Felo Monzón realizó en 1929, alguno de los cuales revelan una clara orientación política, como el titulado *Obreros portuarios*, expuesto en la muestra colectiva de ese mismo año. En la historia del arte canario esta temática de carácter social abordada por Felo Monzón no tiene precedentes. En las páginas de *Gaceta de Arte* fue Pedro García Cabrera el crítico que defendió con mayor energía las posiciones estéticas del Post-expresionismo, tendencia designada también como "arte social". Los artistas mas representativos de esta vertiente política del Expresionismo en el periodo de entreguerras fueron Otto Dix, George Grosz y Kathe Kollwitz, los cuales aparecen profusamente citados en sus artículos.

La voluntad cognoscitiva era el eje en torno al cual se vertebraba toda la producción de los indigenistas canarios. Agustín Espinosa supo verlo con meridiana claridad, e invitaba a la burguesía de Las Palmas a visitar la exposición de Felo Monzón:

> A no ser que no sientan curiosidad por saber quiénes son y cómo es su tierra. Porque entonces bien están en la mesa oficial de la casa oficial o en la del café, o en la de cualquier billar o en la del comedor, que tampoco es repudiada mesa[137].

Esta pasión cognoscitiva (*sapere aude*) no se extinguió tras la Guerra Civil en la obra de algunos indigenistas. Véanse las expresivas cabezas

[135] Pedro García Cabrera: *El hombre en función del paisaje, op. cit.*

[136] José Mateo Díaz: "El pintor Monzón", en *Gaceta de Arte*, nº 17, julio de 1933.

[137] Agustín Espinosa: "Felo Monzón, a 90º Latitud Norte", *op. cit.*

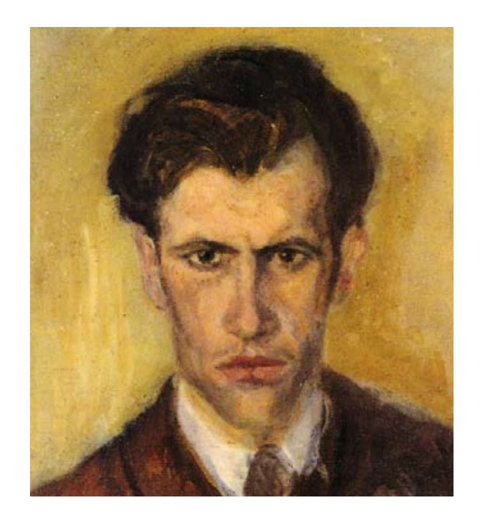
que labrara Plácido Fleitas, fechadas en los años cuarenta y cincuenta. Al mismo tiempo, Felo Monzón estaba realizando su nueva serie de dibujos de temática indigenista, que expuso en 1948 en el Museo Canario, de Las Palmas de Gran Canaria bajo el título de *40 esquemas de síntesis canaria.* Estos dibujos a tinta con toques de acuarela amarilla en los bordes eran composiciones de marcada intención social. Tanto el lenguaje figurativo como el contenido ideológico de las imágenes conectaban con el de su primera exposición, de 1933, donde también había exhibido 40 *dibujos canarios*, a tinta china, pero enteramente coloreados a la acuarela. *Quería lograr* —dice el artista en un texto retrospectivo— *una pintura que consideraba esencial la sequedad, el aislamiento, la tierra torturada por la geología volcánica, la piedra, la lava, el barro rojo por el fuego, por el sol y la sal marina; un acercamiento a lo aborigen. Todos esos elementos son ingredientes fundamentales de la definición plástica canaria, de nuestro hecho diferencial* [138].

Esta inquietud introspectiva dio paso a sus paisajes volcánicos, donde la figura del hombre desaparece. El artista plantea una nueva síntesis entre el Indigenismo y el Constructivismo, mientras que en otras obras trató de conciliar Indigenismo y Surrealismo. Venía a ser una alegoría en imágenes de las tres grandes visiones de la vanguardia en Canarias. Algo de eso intuyó el arquitecto suizo Alberto Sartoris, gran amigo de Westerdahl, cuando analizó la obra del artista grancanario[139].Y sin embargo, hay que admitir que esta síntesis estaba condenada al fracaso. La energía eruptiva de los volcanes deviene un oxímoron cuando se funde con un esquema ortogonal. Esta tentativa revelaba su admiración por el universalismo constructivo de Joaquín Torres, artista uruguayo con el que Westerdahl mantenía una interesante correspondencia. En cuanto a la aproximación de Felo Monzón al Surrealismo, hay que decir que ésta se produjo por la vía del magicismo del grupo catalán Dau-al-set (1948), cuyas realizaciones eran bien conocidas por los artistas grancanarios a través de Plácido Fleitas, que tras su estancia de varios meses en Barcelona trajo consigo abundante documentación gráfica que debió de haber influido no sólo en Monzón, sino también en Millares y Alberto Manrique, artistas que frecuentaban la Escuela Luján de la que Monzón era director entonces. La línea magicista, próxima a la versión catalana del Surrealismo, se ve en obras como *Ruta ilógica de un caballo de goma* (1950).

No podemos dejar de mencionar la faceta de Felo Monzón como proselitista del arte nuevo, labor que llevó a cabo en Gran Canaria paralelamente a la que su amigo Eduardo Westerdahl desarrollaba en Tenerife en los años de posguerra. Ambos tuvieron que salvar las dificultades de un orden social y político que impedía el ejercicio de la cultura en libertad. La práctica del arte se inscribía, según Felo Monzón, en el proyecto más ambicioso de la emancipación el hombre. Por eso, cuando salió de la cárcel quiso continuar la labor pedagógica de la Escuela Luján, siendo su director desde 1957 hasta su muerte en 1989. El contenido didáctico de sus conferencias revela la intensidad de su labor proselitista. Es así como el espíritu de la vanguardia sobrevivió al trauma de la



Ruta ilógica de un caballo de goma. Felo Monzón. 1950. Colección privada. Gran Canaria.

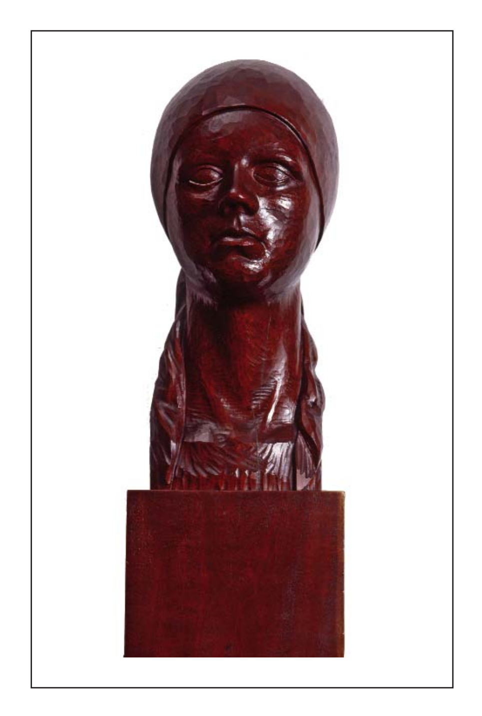


Retrato de Eduardo Gregorio (1929) por Juan Carló. Colección Juan Rodríguez Doreste. Las Palmas de Gran Canaria.

[138] Felo Monzón: Texto manuscrito, cit. por Lázaro Santana, *Felo Monzón,* Biblioteca de Autores Canarios, Gobierno de Canarias, 1999, p. 23.

[139] Alberto Sartoris: *Felo Monzón,* Cabildo de Gran Canaria, 1965. Véase también *Magia de las Canarias,* 1987.

Guerra Civil. La transmisión del conocimiento a las generaciones futuras quedó garantizada por la relación "tutorial" que Felo Monzón ejerció con Manolo Millares, como lo atestigua la interesante correspondencia que se conserva entre ambos artistas. Desde Madrid Millares incitaba a Monzón a que siguiera sus pasos instalándose en la capital de España; pero éste le respondía una y otra vez que su destino estaba en Canarias.



Talayera. Eduardo Gregorio. Ca. 1928-1929. Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

EDUARDO GREGORIO, EL MAESTRO

En el origen de la Escuela Luján la escultura ocupó un lugar preeminente. El hecho de que esta institución pedagógica lleve el nombre de un escultor del antiguo régimen, José Luján Pérez, no era casual. Eduardo Gregorio (1903-1975), seudónimo de Gregorio López, creía que la escultura en Canarias, como arte autónomo, empezó con la Escuela Luján. Cuando le preguntaron en Barcelona si existía una *escuela canaria de escultura*, respondió: *No. Cierto que en el siglo XVIII tenemos allí un espléndido imaginero, el maestro Luján Pérez, pero yo creo que la escultura como tal empieza en Canarias con nosotros* [140]. Y tenía razón Gregorio. Fue el maestro de todos los escultores que salieron de las aulas de la Escuela Luján Pérez, donde ingresó desde la fecha de su fundación, en 1918. La escultura canaria empezó con él. Por eso fue humilde cuando utilizó la primera persona del plural.

A la muerte de Juan Carló, en 1927, Eduardo Gregorio fue nombrado profesor de la Escuela, y director de la misma por decisión de los propios alumnos, según declaró Fray Lesco:

> Cuando perdimos a Carló estuve por cerrar la escuela. No encontraba medios de sustituirlo. Reuní a los muchachos y les comuniqué la triste resolución. Me contestaron resueltamente que no lo consentían, con un acento autoritario que me conmovió. Eligieron como maestro, como primero entre sus pares, a Eduardo Gregorio López [141].

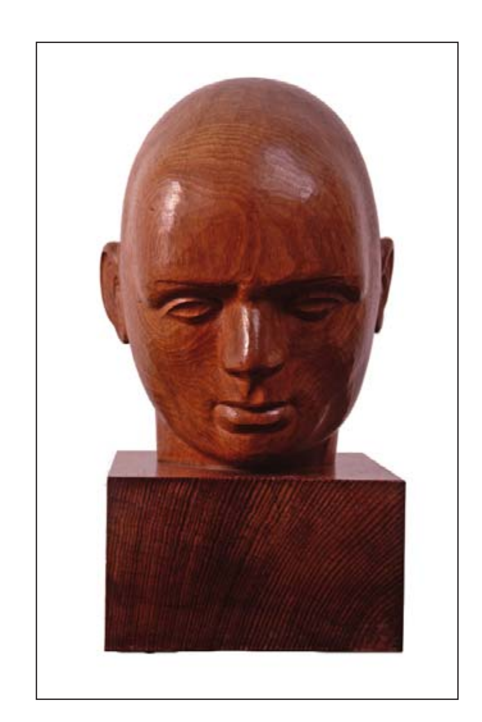


Cabeza de elefante. Eduardo Gregorio. 1929. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

Así pues, Eduardo Gregorio fue elegido por cooptación. Su maestría fue reconocida desde el principio por sus compañeros. Era mayor que casi todos ellos. De Fleitas le separaban doce años. Esta circunstancia y el dominio que tenía del oficio le granjeaban un gran prestigio entre sus compañeros. Desde entonces su faceta didáctica irá unida indisociablemente a la creativa. Al frente de un equipo de tallistas formado por alumnos de la Escuela intervino en la decoración del Teatro Pérez Galdós (1927). De esta época data su relación con Néstor Martín Fernández de de la Torre y su hermano Miguel, el arquitecto. El busto que realizara del pintor modernista, que posteriormente fundiría en bronce, es testimonio de aquella estrecha y fructífera colaboración. Dos años después acometió la talla en piedra del mausoleo de León y Castillo, en la Catedral de Santa Ana, en Las Palmas de Gran Canaria. Participó asimismo en las exposiciones colectivas del grupo. En la de Tenerife

[140] R.M., *Solidaridad Nacional,* Barcelona, 15 de octubre de 1950.

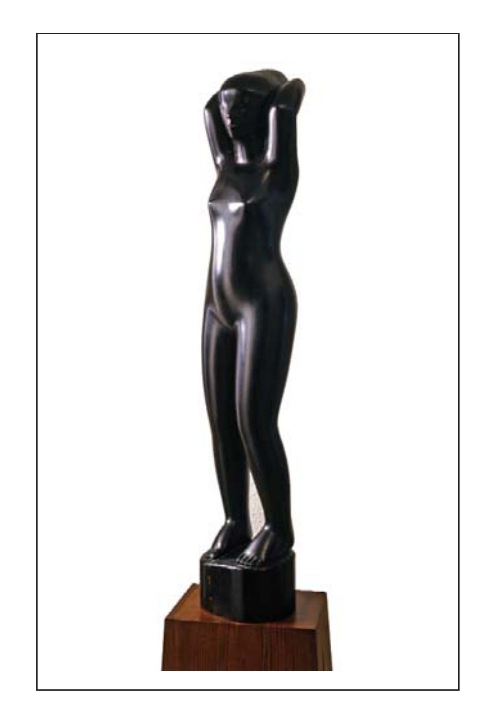
[141] Fulken: "La Escuela Luján Pérez" (declaraciones de Eduardo Gregorio, *Hoy,* Las Palmas de Gran Canaria, 11 de junio de 1933.



Muchacho del Risco. Eduardo Gregorio. Ca. 1932. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.



Cabeza de muchacha. Eduardo Gregorio. Ca. 1932. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.



Desnudo. Eduardo Gregorio. Ca. 1947-1950. Colección privada. Madrid.

(1930) tuvo ocasión de conocer a Eduardo Westerdahl, que tanto para él como para Plácido Fleitas y Felo Monzón, será un guía en cuestiones de arte y estética.

Su producción de la etapa indigenista fue corta, abundando los retratos en madera y piedra, de los cuales el más logrado fue, sin duda, el de Fray Lesco, del que realizó una primera versión en madera y otra posterior en piedra, menos interesante. En 1947 emigró a Cataluña, instalándose en un pueblecito marinero de Girona, Tossa de Mar. Allí conoció al pintor y crítico Rafael Benet, que le ayudó a formarse una clientela, invitándole a participar al año siguiente en una exposición conjunta en la Galería Biosca de Madrid, cuya orientación clásica se debía principalmente a Eugeni d'Ors, crítico que le seleccionaría para participar en 1949 en una exposición de la Academia Breve de Crítica de Arte, cuya sede era precisamente la citada galería madrileña.

Tras una breve estancia en Las Palmas decidió volver a Cataluña. Había comprado un lote de madera de ébano sin desbastar; que no pudo pasar por la aduana, siendo acusado de realizar contrabando de madera. Esta anécdota revela las dificultades que los artistas canarios siempre han tenido con la aduana peninsular. Gregorio cuenta que volvió a Canarias con su cargamento de troncos de ébano, pues no estaba dispuesto a pagar la cantidad que le pedían los funcionarios de la aduana del puerto de Barcelona. El artista se instaló entonces en su casa de San Cristóbal, barrio marinero de la capital grancanaria, donde trabajó las piezas que después presentaría en 1950 en la Sala Gaspar de Barcelona. Antes de abandonar la isla, repartió sus enseres entre los vecinos del



Pez. Eduardo Gregorio. Ca. 1953-1955. Colección privada. Valencia. Venezuela.



Desnudo acostado. Eduardo Gregorio. Ca. 1950. Colección privada. Barcelona.

barrio de San Cristóbal dejándole a un pescador amigo suyo su barquita de pesca. En Barcelona estuvo poco tiempo, porque en 1951 decidió instalarse en Tánger, punto de encuentro de grandes creadores durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial; Gregorio disfrutó de los últimos momentos de esplendor de este enclave cultural norteafricano, de 1951 a 1955. A poco de llegar celebró en el Grupo Escolar España de Tánger una exposición donde mostró los ébanos y alabastros que no había conseguido vender un año antes en su exposición de la Sala Gaspar de Barcelona. Como dicha exposición fue un éxito absoluto de público y crítica, vendiéndolo todo, pudo vivir a cuerpo de rey cinco años más en la ciudad norteafricana, que tuvo entonces su último momento de esplendor, antes de que en 1957, por presiones del Gobierno de Marruecos, dejara de ser una plaza libre e internacional. Habitaba en Villa Harris, donde montó un taller de escultura al aire libre, y entabló amistad con el pintor mallorquín Juli Ramis, que residía en esta ciudad desde principio de los años cuarenta. En Tánger —según declaración del propio artista— se dedicó tan sólo a vivir bien. La existencia de Eduardo Gregorio está plagada de informaciones contradictorias y bulos, alguno de los cuales él mismo se encargaba de propalar. Por ejemplo, Emilio Sanz de Soto, uno de los protagonistas de la *dolce vita* de Tánger difundió la noticia de que el artista había muerto lapidado en Río Martín, una localidad próxima a Ceuta. Según se supo después, el origen de este bulo fue el propio artista, interesado en librarse de la venganza que tramaba la familia de una joven a la que había seducido[142]. Lo cierto es que fue allí donde perfeccionó su dominio del alabastro, que ya había empezado en Barcelona, reuniendo un conjunto de piezas que exhibiría en su segunda exposición de la Sala Gaspar, de Barcelona, en 1956, tras su regreso a Cataluña. Se instaló en Masnou, donde sólo permaneció dos años. En total, vivió seis años en tierras catalanas, si sumamos sus dos estancias. De allí emigró, como tantos otros canarios, a Venezuela, país donde residió desde 1956 hasta 1963. Allí realizó una meritoria labor pedagógica en diversos centros educativos. Su quebran-

[142] *Cit.* por Lázaro Santana, *Eduardo Gregorio,* Biblioteca de Autores Canarios, 2001, pp. 36 y 40.

tada salud (padecía trastornos cardiovasculares) y la pérdida de inspiración le impidieron proseguir su obra escultórica. Sólo ejecutó en su estancia venezolana una docena de piezas escultóricas, dedicándose primordialmente a la cerámica, arte que ya había empezado a cultivar en Tánger. En 1963 regresa a su isla natal, donde la Caja de Ahorros le encomendó la dirección de un taller de alfarería y cerámica. En este periodo final de su producción nos dejó también un conjunto de piezas (8 en total) que evidencian la influencia del cinetismo venezolano de Carlos Cruz Díez, al que había conocido en Barcelona. En Venezuela entabló amistad con otro gran cinetista de este país, Jesús Soto, aunque, según Lázaro Santana[143], fue decisiva la influencia que recibió de Yaacov Agam, artista cinético que trabajaba con la Galería Denise René, de París. La obra cinética de Gregorio es contemporánea de las piezas *op art* que realizó en su producción última Felo Monzón, compañero de la Escuela Luján con el que se reencontró en Las Palmas al volver de Venezuela.

Al ver la escultura en piedra de un pavo labrado por Eduardo Gregorio para el jardín de la casa de Mr. Staib, en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, Agustín Espinosa escribió un texto humorístico, *Eduardo Gregorio, el incubador* que, al ser publicado en la revista tinerfeña *Gaceta de Arte,* le labró un cierto prestigio en el ámbito de las vanguardias insulares. Pero la anécdota humorística contiene además una interesante reflexión sobre el proceso creativo de este artista. ¿Sólo por haber esculpido un pavo el escultor grancanario merece el apodo de incubador? Al ver la imagen del mentado pavo, Agustín Espinosa pensó en la forma de un huevo, y de ello dedujo que la labor del escultor consistía en incubar. Esta ingeniosa asociación zoomórfica no es arbitraria, como veremos seguidamente. Concluye Espinosa el citado artículo, desvelando el enigma de la identidad del incubador: *No se llama Eduardo Gregorio, el incubante. Sino Eduardo Gregorio, el escultor. Heredero de Luján Pérez (...)*[144]. Hay varias connotaciones en este texto que me gustaría destacar. En primer lugar, repárese en el hecho de que para Espinosa hay una relación entre incubar y esculpir. Aunque no se llame Gregorio, el incubante, sino el escultor, lo cierto es que esculpía como si incubara. El huevo es la forma esencial de la escultura de Brancusi, cuya obra influiría decisivamente en su producción posterior; de tal modo que la crítica de Espinosa resultó profética. Incluso, tuvo el atrevimiento de esculpir años más tarde, acaso para darle la razón al bromista Agustín Espinosa, un ángel que parece estar a punto de romper el cascarón de su huevo de alabastro, el cual parece estirarse siguiendo la dirección ascensional del ángel que quiere ver la luz para luego volar. Me refiero a una pieza de alabastro que, sin duda, es su obra cumbre: *El ángel que anunció la primavera* (1953-1955). La cabeza del ángel recién nacido asoma del níveo tronco mientras las alas parecen muñones que pugnan por separarse del cuerpo. El ángel no es sino que deviene. Es una figura auto-incubante que simboliza una epifanía de la vida. De este mensaje epifánico el escultor dio algunas pistas al grabar una serie



El ángel que anunció la primavera. Eduardo Gregorio. Ca. 1953-1955. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.



Oso. Eduardo Gregorio. Ca. 1953-1955. Colección privada. Venezuela.

143 Lázaro Santana: *Eduardo Gregorio,* Biblioteca de Autores Canarios 2001.

144 Agustín Espinosa: "Eduardo Gregorio, el incubador", en *Gaceta de Arte,* nº 14, abril de 1933.



Mora. Eduardo Gregorio. Ca. 1953-1955. Colección privada. Caracas. Venezuela.

de signos en su tronco. Las incisiones y puntos pueden aludir a la cerámica aborigen, mientras que los animales esquemáticos recuerdan hallazgos de la Escuela de Vallecas (Alberto o Pancho Lasso), dispuestos en recuadros, según un simbolismo mágico que está asociado con la forma de poste totémico que ostenta el cuerpo del ángel.

El acto de la incubación es lento. Eduardo Gregorio nunca tuvo prisa, lo que le valió la fama de ser un artista indolente. Cuando, en realidad fue un artista *incubante*, como diría Agustín Espinosa, pues todo proceso de incubación lleva tiempo. La concepción centrípeta del bloque en la obra escultórica de Gregorio marca una diferencia sustancial con otros dos grandes escultores canarios del siglo XX: Plácido Fleitas y Martín Chirino. El primero concentra la energía en el hueco, que funciona como un centro gravitacional poderoso que todo lo absorbe; mientras para el segundo, el centro funciona como una energía generadora y centrífuga.

Gregorio no es barroco sino clásico. *El canon griego es eterno* —declaró en 1950—. En la misma entrevista afirmaba que la afiliación determinante de su escultura era grecolatina y no africana[145]. Luján también se sintió atraído por el Clasicismo en sus últimas obras. Sus piezas parecen firmemente ancladas en la tierra. La reposada sensualidad que destilan sus ademanes guarda relación con la estética del Clasicismo. Si hubiera que establecer una teoría general del arte canario, tanto en pintura como en escultura, veríamos como predominan las formas reposadas y estables sobre las dinámicas; la serenidad clásica sobre el dramatismo barroco. Lo mismo puede decirse de la arquitectura. La influencia de Maillol se manifiesta en la armonía de sus desnudos femeninos. El Expresionismo de acento dramático no tiene cabida en la obra de Eduardo Gregorio. Su concepción clásica de la escultura es incompatible con la metafísica del desasosiego que caracteriza la producción figurativa de Plácido Fleitas. No le interesaba expresar en el arte otras emociones que las que se derivan de la belleza formal[146].

En la posguerra tenemos sus desnudos femeninos realizados en madera de ébano, de claras referencias clásicas, expuestas por primera vez en la Sala Gaspar, de Barcelona. Cuando expuso estas piezas en 1948 en la Galería Biosca de Madrid, la crítica insistió en interpretar sus tallas en madera de ébano como una expresión de la estética africana. Ante lo cual María Rosa Alonso, que asistió a dicha muestra, exclamó indignada: *Uno se pasma de leer en los diarios cómo los críticos escriben del 'racismo' de Eduardo Gregorio… No, hijos, Maillol, Manolo, los escultores expresionistas… y talento*[147]. Rebatía María Rosa Alonso lo que en el texto del catálogo de dicha exposición Enrique Azcoaga decía de la obra de Gregorio: *El vigor de este artista, trenzado con la esencia racial a que nos referimos*. La referencia que hace María Rosa Alonso a los escultores expresionistas es incompatible con la estética de Maillol y Manolo; suponemos que piensa más bien en algunos escultores postexpresionistas incluidos en el movimiento *retour à l'ordre*.

Las diferencias con los demás artistas de la Escuela Luján son notables. A este respecto Lázaro Santana habla de *un realismo sin vocación*

[145] R.M. *Solidaridad nacional,* Barcelona, 15 de octubre de 1950.

[146] "Hay también en la escultura de Fleitas un rasgo que no tiene (intencionadamente) la de Gregorio: emoción. Fleitas insufla en el rostro de sus figuras tensiones y estados de ánimo (generalmente, el esfuerzo en el trabajo —en los hombres— y la concentración melancólica —en las mujeres—); las figuras de Gregorio aparecen como distantes, no sujetas a contingencias humanas". Lázaro Santana: *Eduardo Gregorio, op. cit.*, p. 60.

[147] María Rosa Alonso: "La crítica y el arte en Madrid", en *Falange,* Las Palmas de Gran Canaria, 25 de mayo de 1948.

racial[148]. Este modelo estético nada tiene que ver con el expresionismo de Fleitas y Monzón. Buscando afinidades con otros artistas de la Escuela Luján, sólo encontramos algún punto de contacto con Santiago Santana, cuya pintura se adscribe a una línea de serenidad clásica y mediterránea, lejos de cualquier barroquismo o inquietud *metafísica de raíz emocional*, como decía Felo Monzón. Ambos artistas, Santana y Gregorio se sintieron atraídos por el lenguaje clásico. Gregorio pudo haber sentido esta atracción por el Clasicismo en Cataluña, donde el mensaje noucentista dio sus frutos en la obra de un grupo de artistas que seguían las directrices marcadas por Eugeni d'Ors, aunque también es verdad que este crítico catalán, como veremos más adelante, estuvo más interesado en la obra de Fleitas que en la de Gregorio.

En cualquier caso, el problema que suscita la obra creativa de Gregorio es el mismo con el que nos enfrentamos al analizar la de Plácido Fleitas. ¿Estas creaciones fechadas en los años cuarenta y cincuenta pertenecen o no al espíritu de la Escuela Luján? Yo creo que sí. No se puede analizar la obra posterior de Gregorio desligándola de sus orígenes vanguardistas, lo cual prueba que el camino hacia la Abstracción que emprendieron estos dos escultores formados en la Escuela Luján no era sino la prolongación o desarrollo de la estética de los años treinta. La pasión por la talla directa fue una de los rasgos distintivos de los escultores de la Escuela Luján Pérez, y Gregorio no fue una excepción. La elección de los materiales tiene que ver con esta pasión: sólo estaba interesado en trabajar la piedra y la madera. Pero como ha señalado Juan Eduardo Cirlot, lo que resulta determinante en la evolución de la obra de Eduardo Gregorio es la influencia de Brancusi, escultor que también le concedía una importancia primordial a los materiales tradicionales.[149]

La literatura crítica sobre su obra es breve pero plena de observaciones sagaces. Gaya Nuño le asignó un papel relevante en su libro *Escultura española contemporánea*[150]. Y lo mismo pudo decirse de Rafael Benet. Este crítico catalán, con quien mantuvo una estrecha relación de amistad, lo menciona en su libro *La escultura moderna y contemporánea*[151]. Sabemos que Eugeni d'Ors tenía en alta estima su obra, seleccionando una pieza suya para ser expuesta en su Salón de la Academia Breve, que presentó como *la novedad del año*. Tampoco en este caso la suerte le acompañó a Eduardo Gregorio:

> D'Ors en aquella época estaba muy acabado, tanto es así que murió pocos años más tarde. Se cansaba, había que ayudarlo a bajar las escaleras. Siempre estaré muy agradecido a él, pues fue el que me dio a conocer en Madrid. Sin contar su categoría como escritor, habrá que resaltar su gran tarea como impulsador de valores desconocidos del joven arte español[152].

Juan Antonio Gaya Nuño, que fue uno de los más finos analistas de la escultura española de la primera mitad del siglo, obvió esta relación de la obra de Gregorio con el lenguaje internacional de la vanguardia,



Mora. Eduardo Gregorio. Ca. 1953-1955. Colección privada. Caracas. Venezuela.

[148] Lázaro Santana: *Eduardo Gregorio, op, cit.,* p. 60.

[149] Juan Eduardo Cirlot: *La escultura del siglo XX,* Omega, Barcelona, 1950.

[150] José Antonio Gaya Nuño: *Escultura española contemporánea,* Guadarrama, Madrid, 1957, pp. 101 y 102.

[151] Rafael Benet y Alexander Heilmeyer, *La escultura moderna y contemporánea,* 2ª ed. Labor, Barcelona, 1949.

[152] Pedro Perdomo Azopardo: "El escultor Eduardo Gregorio descansa en San Cristóbal, trabajando" (entrevista a Eduardo Gregorio), en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de octubre de 1963.

prefiriendo establecer un nexo entre su estética y lo que él llama *un clasicismo africano*:

> Eduardo Gregorio pule la madera, de ébano o no, y el mármol con una suavidad incomparable. Extrema el sintetismo de las formas en sus hembras de largas piernas, prieta grupa, menudos pechos, moño prominente, y crea un tipo humano de estupenda originalidad y de una belleza propia y misteriosa que nos habla de África. Pero de un Africa clásica de tan digna categoría de clasicismos como los áticos. Airosa belleza en estas mujeres negras que llevan cántaros o niños, unas deidades que no se recrean en su forma, sino que actúan y trabajan sin conceder excesiva importancia a su garbo africano. La pintura española actual no ha conocido elemento africano tan subversivo y de semejante novedad formal como estas especies de venus senegalesas, suaves y esbeltas, mujeres de las latitudes canarias, paisanas de Eduardo Gregorio[153].



Pez. Eduardo Gregorio. Ca. 1953-1955.
Colección privada. Barcelona.



Cristo. Eduardo Gregorio. Ca. 1957.
Colección CajaCanarias.

¿Acaso se estaba refiriendo Gaya Nuño en esta sugerente interpretación de la obra de Gregorio al clasicismo de las cabezas de Benín e Ifé, reinos africanos de la costa atlántica que, a través de las rutas comerciales, recibieron la fructífera influencia de la estatuaria clásica? Lo cierto es que para Gaya Nuño el valor esencial de la escultura de Eduardo Gregorio estriba en ser una versión atlántica y africana del Clasicismo grecolatino. Por su parte, Lázaro Santana desmonta el tópico de la estética negra que la crítica española, desde Azcoaga hasta Gaya Nuño y Cirlot, le atribuye a la obra escultórica de Eduardo Gregorio, proponiendo como una de las causas de este equívoco el hecho de que trabajara el ébano, madera asociada por su color oscuro con la cultura africana[154]. El propio escultor intentó rebatir dicho tópico: *Me molestaría que confundieran mi obra con los fetiches negros, de los que está tan alejada*[155].

En su retina se fue grabando el ritmo lento y ondeante de las túnicas de lino vestidas por los hombres que pululaban por el zoco de la ciudad norteafricana. La paciencia y la pericia le otorgaban a juicio de Gaya Nuño, que tanto sabía del arte de todas las épocas, la categoría de gran escultor.

Debo recordar aquí —escribe Gaya Nuño— *una asombrosa 'Pareja de moros', obra de 1955, en la que el alabastro se presta complacientemente a convertirse en la larga vestidura de lino que ondea por las callejas de Tánger o de Tetuán*[156].

No es verdad que la escultura, como la pintura, sea sólo un arte del espacio, también lo es del tiempo. La lenta incubación de la obra de Eduardo Gregorio, humorísticamente glosada por Agustín Espinosa, lo prueba fehacientemente. La otra condición que Gaya Nuño exigió: *utilizar recursos propios*, también vióse cumplida en él. Y aún cabría señalar una tercera: la de pertenecer a una *línea de sangre*, que es la de Moore y Brancusi[157]. Como dijo d'Ors *lo que no es tradición es plagio*.

En Venezuela su labor gozó de críticas favorables. El poeta Otero Silva y el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, dos figuras representativas de la cultura artística venezolana del siglo XX, formaron parte del jurado que en 1957 le concedió el Premio Nacional de Escultura, teniendo que salir el primero a justificar en la prensa la decisión del jurado que le

153 Gaya Nuño, *op. cit.*

154 Lázaro Santana: *Eduardo Gregorio, op. cit.* pp. 69 y 76.

155 R.M., *Solidaridad Nacional,* Barcelona, 15 de octubre de 1950.

156 José Antonio Gaya Nuño: "Eduardo Gregorio, el gran escultor que ancla en Venezuela", suplemento de *El Universal*, Caracas, 23 de octubre de 1956.

157 *Ídem.*

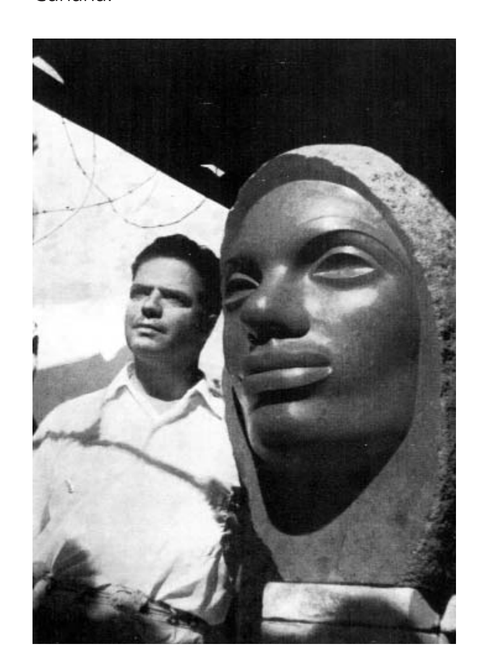
había concedido dicho premio, debido a que algunos artistas de aquel país como el joven Alejandro Otero, denunciaron su condición foránea, lo cual echa por tierra el mito de que en Venezuela se tiene a los emigrantes canarios como compatriotas. Su amigo el poeta Eugenio Montejo también se ocupó de su obra en la prensa venezolana. Al regresar a Canarias sólo contó con el respaldo crítico de Eduardo Westerdahl y de Juan Rodríguez Doreste, viejo compañero de la vanguardia insular, quien prologó una exposición suya en la sede tinerfeña del Colegio Oficial de Arquitectos (1973).



Cerámica. Eduardo Gregorio. Ca. 1970. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

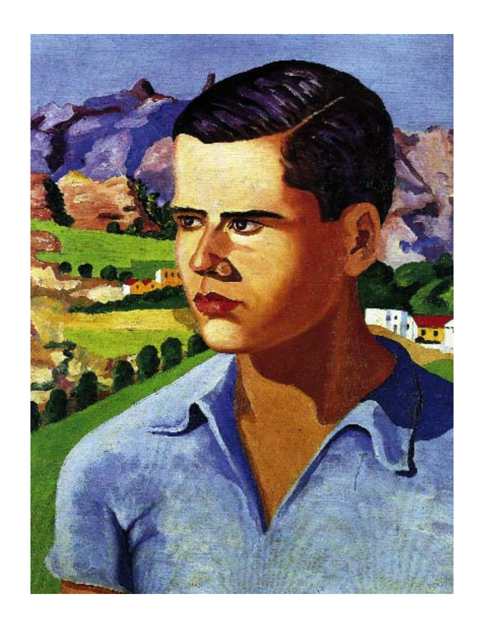
PLÁCIDO FLEITAS, EL PASADO PREHISPÁNICO RESCATADO

Hay en la escultura canaria un hilo conductor que va de Luján Pérez a Martín Chirino, pasando por Gregorio y Fleitas, y que constituye una corriente orgánica basada en la euritmia y la armonía. Las esculturas abstractas que realizó Fleitas en los años cincuenta son un gozne que vincula el pasado (Luján) con el futuro (Chirino). La rotundidad de las formas es la nota dominante de estas imágenes de la naturaleza. Chirino heredará también de Fleitas la mirada hacia el continente africano.



Plácido Fleitas junto a su escultura *Mujer del sur*.

Los escultores de la Escuela Luján se consagraron a representar un tipo humano cuyos rasgos negroides impugnan el canon de la estatuaria académica. El contenido de verdad de esta propuesta anatómica sólo cobra sentido si se interpreta desde un ángulo ideológico. Poco importa que estos no sean los rasgos faciales de la población canaria, que es mayoritariamente europea; pues en ciertas zonas del sur de Gran Canaria había habido ingenios de azúcar que como mano de obra recurrieron a esclavos que los traficantes capturaban en las costas africanas. Esta herencia genética, al igual que la orografía volcánica de las Islas, había sido obliterada por el arte insular. Era un tabú. Fleitas trabajaba la talla directa con piedras basálticas a la vez que representaba un tipo étnico en cuya belleza hasta entonces los escultores canarios no habían reparado. Ambos planos, el geológico y el étnico, están relacionados. Como un alquimista obsesionado con la transmutación de los metales en oro, Fleitas buscó el secreto de la materia volcánica en apartados barrancos y canteras. Hasta entonces nadie se había atrevido a labrar estas piedras, que no poseen la nobleza y ductilidad de las que se extraen en las canteras del Continente europeo. Cultivó la talla directa recorriendo barrancos y montañas de Gran Canaria y Fuerteventura y calibrando las cualidades de basaltos, traquitas, dioritas, lavas, etc… Se sentía fascinado por las cualidades de la materia. Al referirse a las connotaciones sensuales de estos efectos, Eugeni d'Ors destacó *el bruñido que no querrá ocultar la aspereza alumbradora.* En el acabado pulido y terso de sus cabezas de muchachas campesinas labradas en piedra de Tirajana, el crítico catalán supo valorar no sólo la sensualidad de los efectos sino también la técnica y el esfuerzo que el artista ponía en su labor. Estas cabezas, la-



Retrato de *Plácido Fleitas* realizado por Jorge Oramas. Colección privada. Gran Canaria.

bradas en bloques basálticos o talladas en ébano, caoba, barbuzano o naranjo, poseen una expresión melancólica y dulce que remite a la psicología colectiva del pueblo canario.

Plácido Fleitas, que había ingresado en la Escuela Luján Pérez en 1929, fue de todos aquellos jóvenes creadores el que se sintió más atraído por las formas de la cerámica aborigen que pudo contemplar en las salas del Museo Canario. Los vestigios de aquella cultura prehistórica le inspiraban intensas emociones estéticas. Puede decirse que, por primera vez, tales restos dejaron de ser objetos que únicamente despertaban el interés de los científicos. Plácido Fleitas buscaba en tales piezas el secreto de *ordenada gracia* y las claves de su proceso técnico. En un texto autobiográfico citado múltiples veces cuenta cómo entró en contacto con los restos del arte aborigen que pudo contemplar en las vitrinas del Museo Canario:

> Sabía que los aborígenes de las islas habían trabajado en barro, y fui al Museo Canario, donde se guardan sus colecciones de cerámica y las famosas pintaderas. Estas pintaderas me atraían con la gracia de sus signos geométricos. Se me pasaba el tiempo contemplándolas y pensando lo que quisieron decir con ellas los artistas canarios que las hicieron... Tal vez lo que más obraba en mí era que unos canarios, en estado primitivo, desconocedores de la cultura del mundo, habían hallado una forma de ordenada gracia para expresar su pensamiento plástico. Igual en la cerámica: sus líneas se me perfilaban en la vista y aprendía mucho de lo que es resolver el movimiento de un trazo sin que pierda vitalidad.[158]

Podemos extraer dos conclusiones de este texto: 1.- Fleitas sabía lo que iba buscando. 2.- Lo que le atraía de las pintaderas y vasijas de los aborígenes de Gran Canaria era una cualidad de frescura y espontaneidad que él ya apreciaba en los grandes artistas del movimiento moderno, pues tenía en mente el proceso creativo de Picasso, Matisse o Brancusi.

A *la influencia de la cultura guanche* le atribuye Lázaro Santana el predominio en toda la obra de Fleitas de los ritmos curvos, tanto en su primera etapa figurativa como en la abstracta, que realizó en los años cincuenta, poniendo como ejemplos las formas de ciertos dibujos del artista inspirados en la cerámica incisa aborigen. Se fijó, sobre todo, en las formas de ciertas vasijas cuyas asas se asemejan a los brazos de un hombre. Deduce este crítico que el interés de Fleitas por la cultura material de los primeros pobladores del archipiélago ostentaba un carácter espontáneo y sentimental, a diferencia de Millares, que analizó dichos signos con ojos de un amateur apasionado de la arqueología[159].

La relación entre el arte primitivo africano y los restos de la cultura prehispánicas de Canarias le confirió a la indagación de Fleitas un valor de originalidad indiscutible. La proximidad de Canarias con África también fue un factor diferencial. En cualquier caso, la lectura antropomórfica de la cerámica aborigen que Fleitas emprendió hay que entenderla como una operación cultural y estética que sólo tiene sentido en el contexto de la vanguardia internacional.

[158] Declaraciones de Plácido Fleitas, en Lázaro Santana: “Influencia de la cultura guanche en los artistas canarios contemporáneos”, en *Fablas,* p. 48.

[159] Lázaro Santana, *op. cit.,* pp. 69 y 76.

Su esmerada formación técnica le permitía trabajar con la misma perfección la madera y la piedra, tanto en bulto redondo como en relieve. Uno de los rasgos distintivos de su arte fue siempre el acabado meticuloso y la predilección por las formas pulidas y redondeadas. Semejante pulcritud técnica mitiga, pero no borra, el *pathos* expresionista de su obra, que es la nota estética común de todas las aproximaciones que la vanguardia hizo al arte primitivo en el siglo XX. En sus cabezas siempre se advierte un acento trágico: es la tristeza de un pueblo resignado y noble a la vez.

Cuando Eugeni d'Ors se extasiaba ante *el bruñido que no querrá ocultar la aspereza alumbradora* [160], se refería a la paciente y meticulosa búsqueda del secreto de la *ordenada gracia.* Sin embargo, hay en ella un elemento expresivo que trasciende a la mera investigación formal. Me refiero a esa suave melancolía que se desprende de sus cabezas de muchachas del sur, esculpidas tras una fatigosa labor de talla directa, que fue elogiado por el crítico catalán, tal vez porque obedece al lema que tanto ponderaba de *la obra bien hecha.*

De las duras pero frágiles piedras volcánicas de Canarias, Fleitas extraía una belleza insólita, sin que nadie sospechara cuánto esfuerzo de alumbramiento el artista había puesto para lograr en cada una de sus piezas las maravillosas tonalidades (el color es muy importante en ellas) y las sensuales texturas que invitan a acariciarlas (nunca descuidó las cualidades táctiles). Al principio empezó utilizando la madera, pero después de la Guerra Civil, debido la escasez de este material, pasó a trabajar las piedras volcánicas canarias, cuyas dificultades pudo calibrar durante su estancia en Fuerteventura, donde realizó el servicio militar. Algunas de estas obras fueron exhibidas en Barcelona en 1949, en la exposición individual que realizó en las Galerías Layetanas. El proceso que va de la abstracción de sus primeras cabezas de la etapa indigenista a las obras plenamente abstractas de los años cincuenta es absolutamente coherente. El ritmo básico que rige las formas es el mismo: las curvas y las oquedades confieren un sentido unitario a la totalidad de su obra. La relación que en estas piezas se da entre la naturaleza y el arte queda patente al comparar los vacíos formados por sus rítmicas curvas con las oquedades y poros de las piedras volcánicas de las Islas; de tal manera que estos huecos (signo geográfico) se corresponden con los ritmos ovales de las cabezas raciales (signo humano), configurando lo que Max Bense llamaba un supersigno, que viene a ser la fiel expresión simbólica del origen de las Islas y de cómo el paisaje ha ido configurando la imagen y el carácter de sus habitantes, según la citada teoría de Pedro García Cabrera, *El hombre en función del paisaje.*

Aguilera Cerni, uno de los críticos de arte españoles más influyentes y brillantes de la posguerra, supo ver también el vínculo simbólico que se da entre la geología canaria y la obra de la última etapa de Fleitas (desde los años sesenta hasta su muerte en 1972), cuyas superficies horadadas evocan la imagen del cenobio prehistórico de Valerón con sus nichos excavados irregularmente en la abrupta pared rocosa. El hueco remite así al reino de la muerte, pero también a la idea del origen:



Francisco Martín Vega, Eugenio D´Ors y Plácido Fleitas. Ca. 1953. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.



Desnudo. Plácido Fleitas. Ca. 1947-8. Colección privada. Gran Canaria.

[160] Eugeni D'Ors: "La talla directa", en *Arriba,* Madrid, 9 de junio de 1949. El interés de D'Ors por los aspectos técnicos del trabajo de Fleitas fueron destacados por Antonio Dorta: "Eugeni d'Ors, pastor mayor de la grey artística, ha consumido una mañana en la contemplación de los trabajos y en la averiguación de los procedimientos seguidos para realizarlos". (Antonio Dorta: "Plácido Fleitas, escultor", en *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 22 de junio de 1949).



Cabeza de mujer. Plácido Fleitas. 1936. El Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria.

> Nuestro Plácido Fleitas no ha tenido que alejarse de su mundo canario, mundo de extraña y agreste —volcánica— geología, de una parte, y de dulces y amables valles, de otra, mundo de misteriosa civilización histórica; ¡aquél cenobio de Valerón, con sus trescientos sesenta y cinco huecos, a modo de habitaciones, labrado en toba volcánica, como una gigantesca escultura de agudos perfiles y obsesionantes vacíos! [161]

El elemento telúrico en la obra de Fleitas inaugura una de las líneas estéticas más fecundas del arte canario. Nadie puede negarle el valor de haber sido el primero en extraer un potencial estético y simbólico desconocido de las piedras volcánicas labradas *in situ*. Tras él, César Manrique en la pintura y Tony Gallardo en la escultura proseguirán esta indagación de las cualidades telúricas expresadas en el arte. El procedimiento metonímico (la parte por el todo) adquiere en esta obra una relevancia estética inusitada. Las piedras labradas por Fleitas dan cuenta simbólicamente de lo que es esencial en la naturaleza de las Islas Canarias: su origen volcánico. La forma que el escultor infunde a la materia pétrea, ya sea una cabeza o un busto, en vez de ocultar, resalta la superficie y la textura propias del bloque lítico. Fleitas fue el primer artista canario en resaltar estos valores simbólicos de la materia volcánica y también el primero en extraer toda la belleza de sus texturas.

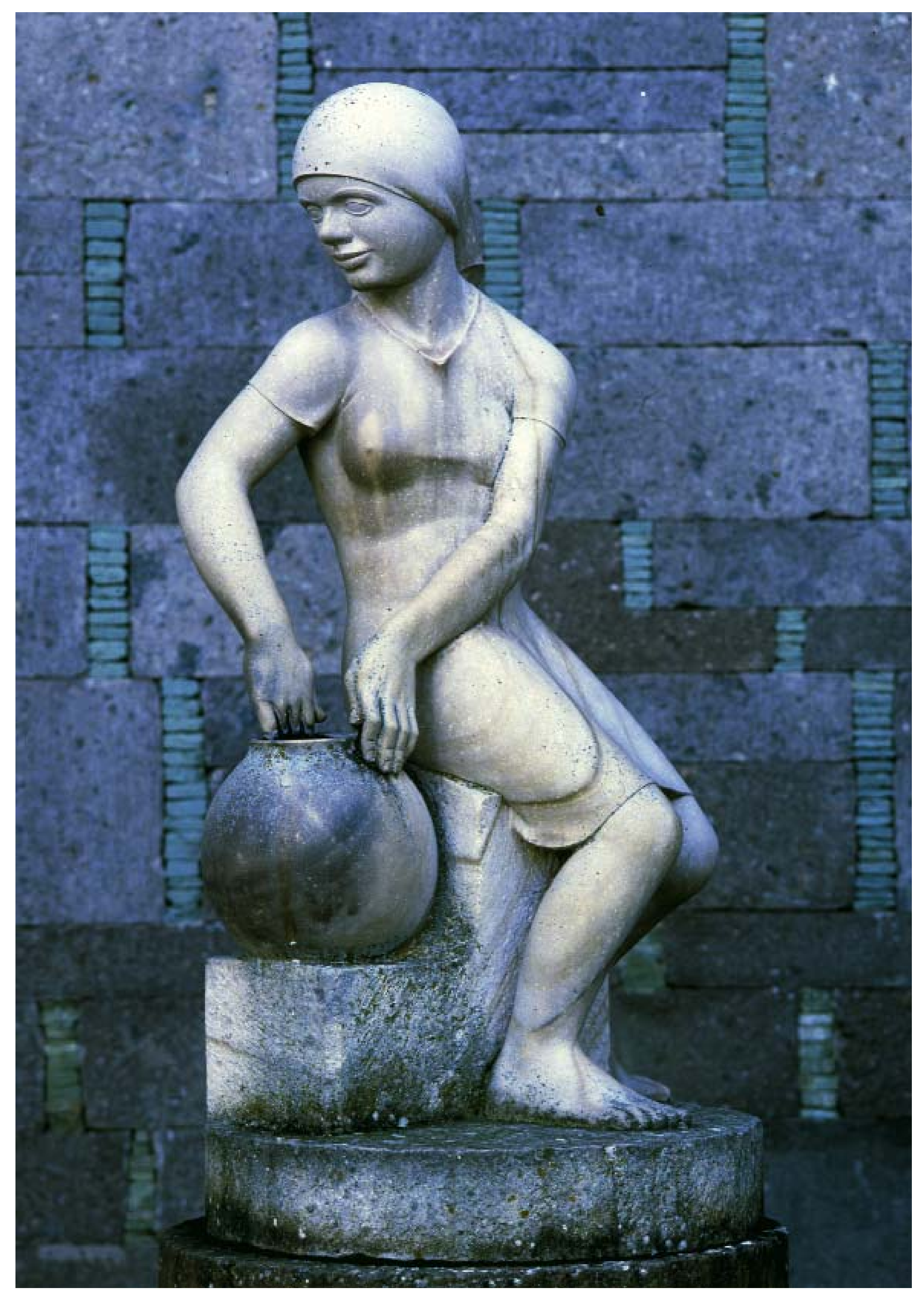
No deja de ser curioso que Plácido Fleitas estableciera esta mímesis de la naturaleza volcánica del archipiélago en una isla como Fuerteventura, donde el desterrado Unamuno formuló su fascinante interpretación del paisaje canario. Sostenía el escritor vasco que el paisaje de la isla se relaciona con las formas del mar que baña sus costas, y decía que sus montañas son *olas petrificadas*, similitud en la que veía una significación erótica; pues decía que en griego la ola es *cyma*, que viene de un verbo que significa preñar; estableciendo una analogía entre la barriga de las mujeres preñadas con la cresta o cima de una ola, lo que explicaría la significación femenina que el mar ostenta en el imaginario colectivo del hombre canario[162]. Aunque no podemos asegurar que Fleitas hubiera leído a Unamuno, lo cierto es que los ritmos curvilíneos de sus esculturas tienen que ver, a mi juicio, con la estructura fractal de las olas. Los huecos no han sido hechos por Fleitas según un planteamiento compositivo, sino que surgen de los propios ritmos de un modo orgánico; así como la ola cuando alcanza su cénit crea bajo ella un vacío por el movimiento generativo de su masa.

Si bien en la historia del arte las formas curvilíneas se asocian con la estética del Barroco, no puede decirse que la obra de Fleitas responda a los presupuestos retóricos de dicha corriente estética. Hemos visto como hay en ella una relación dialéctica entre los elementos expresivos (la melancolía) y formales (*la ordenada gracia*). La idea de orden nos remite al Clasicismo. No olvidemos que su obra primera estaba impregnada de resonancias clásicas, como señalaba Campoy: *Brisas griegas, mediterráneas le llegan al escultor allá a su estudio atlántico, y ya que no rigurosamente clásicas, sí que luminosamente contagiadas de aquel encanto que distingue a la* Poma *de Aristides Maillol, o a su maciza* Venus del Collar[163]. Clásicos son también los relieves en madera que realizó al ganar

[161] Vicente Aguilera Cerni: Texto del catálogo de la Exposición de la Galería Syra, Barcelona, 1964.

[162] Unamuno: "Alrededor del estilo", en *Obras completas*, tomo VII, p. 904.

[163] Campoy, A. M.: "Plácido Fleitas", en *ABC*, Madrid, 22 de octubre de 1964.



Talayera. Plácido Fleitas. Ca. 1943. Cabildo de Gran Canaria.



Cabeza de luchador. Plácido Fleitas. 1948. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.



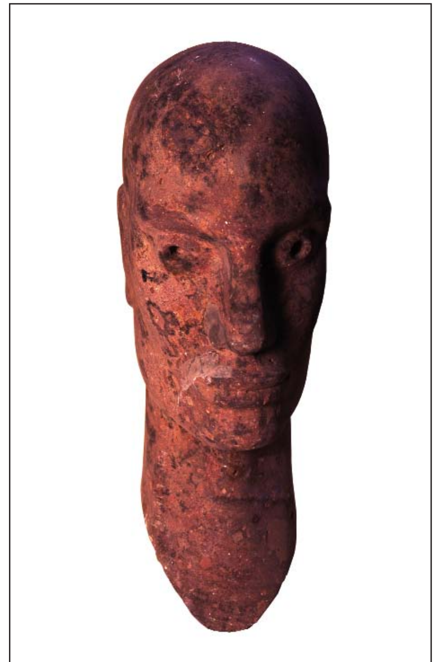
Plácido Fleitas en el salón de su casa-taller, en Las Palmas de Gran Canaria, junto a varias de sus esculturas. Ca. 1950. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.



Mujer del sur. Plácido Fleitas. 1948. Colección privada.

en 1939 el concurso convocado por el Cabildo Insular de Gran Canaria para decorar la nueva sede de la Corporación insular. El clasicismo de estas piezas está muy cerca del espíritu del noucentisme catalán. No en vano el gran teórico de esta estética mediterránea, Eugeni d'Ors, siempre mostró interés por su obra escultórica. Si bien parece que vio algo en ella que no se corresponde con la idea de serenidad que define al Clasicismo. Era, tal vez, la profunda expresión de melancolía que transmiten estas cabezas.

En algunas cabezas del año 49 al 53 lo enigmático se torna inquietante. Realizadas en piedras volcánicas tienen algo de esfinge y a la vez de tótem. Son hieráticas como las esculturas egipcias o las del periodo arcaico de la estatuaria griega. Aunque no tienen nada que ver con la escultura africana. Yo creo que estas piezas enlazan con la idea que de los



Cabeza de hombre. Plácido Fleitas. Ca. 1950-51. Casa Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

Cabeza de hombre. Plácido Fleitas. Ca. 1950-51. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.

antiguos canarios se forjó Viera y Clavijo. Se imaginaba el abate ilustrado que los antiguos pobladores de las Islas eran como los griegos de Homero: sentados en consejo, en el Tagoror, como Ulises y Néstor en medio de sus fieles y valerosos guerreros. Aquel mundo arcaico se halla tan lejos del nuestro que la única manera de expresar su esencia es el silencio. Fleitas en su obra supo captar el enigma de una cultura abolida, y la melancolía que suscita la distancia que de ella nos separan los siglos de civilización.



Plácido Fleitas y Alberto Sartoris. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

Por último, me parece que la tensión permanente que se da en Fleitas entre el Clasicismo y el Barroco es análoga a la que sufrió Luján Pérez, el gran imaginero canario, cuyas tallas e imágenes de vestir estaban impregnadas de un *pathos* barroco, expresado en el movimiento y la tensión contenida de sus figuras. Creo que se puede esbozar una teoría de la escultura canaria en la que el Barroco constituye como un bajo continuo, pero amortiguado, es decir, sin estridencias o desgarramientos, siendo lo dramático una cualidad latente más que obvia. Podríamos hablar del bucle barroco que, partiendo de Luján, encuentra en Fleitas su representación esencial y enlaza con la obra de Martín Chirino, cuyas espirales vendrían a ser la expresión simbólica de una tensión dramática contenida.

Decía Antonio Dorta, antiguo colaborador de *Gaceta de Arte,* que Plácido Fleitas *expresa algo del secreto de las islas*[164]. Y creo que llevaba razón. Toda su obra no es sino el intento de desvelar *el secreto de la ordenada gracia* que contempló en las vasijas y pintaderas del Museo Canario cuando era alumno en la Escuela Luján Pérez.

Aunque Plácido Fleitas no aparece en la exigua nómina de artistas defendidos por Westerdahl en las páginas de su revista, con el tiempo se ganaría su estima crítica. En 1965 escribió el prefacio de la exposición individual que este artista celebró en el Museo Municipal de Santa Cruz. A través de Westerdahl encontró Fleitas un defensor encendido de su escultura: Alberto Sartoris. Este arquitecto y crítico de arte suizo, tan vinculado a las vanguardias insulares, manifestó su admiración hacia la obra del escultor grancanario en las páginas de la revista *Ínsula,* a propósito del largo comentario crítico sobre la Bienal Hispanoamericana de aquel año[165]. En la correspondencia cruzada entre ambos, se evidencia el interés de Sartoris en la escultura de Fleitas.

Miguel Márquez, Abraham Cárdenes y Juan Jaén fueron escultores formados en la Escuela Luján que después de la Guerra Civil realizaron una meritoria labor docente. El primero en las Escuelas Municipales, el segundo en la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife, y el tercero en su larga estancia en tierras americanas. De Juan Jaén cabe decir que trabajó en su etapa indigenista dentro de unos parámetros cercanos a Plácido Fleitas. E igual que los demás escultores del grupo, no le hizo ascos a los trabajos decorativos. Sus paneles de temática costumbrista o sus esculturas de animales son expresión de esta demanda burguesa. En la posguerra, como tantos canarios acuciados por la situación económica, emigró a Latinoamérica, instalándose primero en Brasil (1949) y luego en Venezuela (1959). En este país compaginó su obra creativa, en la que no faltaron encargos de estatuaria conmemorativa recibidos desde las Islas (busto de Miranda, en el Puerto de la Cruz, de Andrés Bello, en el campus de la Universidad de La Laguna y de Simón Bolívar en Garachico), con las tareas docentes en la Escuela de Bellas Artes de Caracas.

[164] Antonio Dorta, *op. cit.*

[165] *Ínsula,* Madrid, 15 de noviembre de 1951.

PLATANAL, DE FELO MONZÓN



PLATANAL, DE FELO MONZÓN

Fernando Castro Borrego

En esta obra fechada en 1948 se funde la influencia del Surrealismo con las preocupaciones revolucionarias. *Platanal* ejemplifica la posibilidad de sellar la grieta abierta entre Surrealismo y Marxismo. Las mujeres que trabajan en una plantación de plataneras se ven sometidas a torturantes metamorfosis: de sus brazos surgen piñas de plátanos mientras sus rostros acusadores revelan las condiciones esclavizantes del trabajo que realizan. Estas metamorfosis recuerdan las de los cuerpos que surgen de la selva tropical en la pintura del surrealista cubano Wifredo Lam. Pero la nota que distingue la visión de Monzón no es el tropicalismo gozoso, sino la furia y el resentimiento de la clase trabajadora. Concebía el arte desde la perspectiva de la lucha de clases.

Hay en la pintura de Felo Monzón otras relaciones entre el hombre y la naturaleza que no operan por analogías sino por metamorfosis. Llama la atención la apariencia antropomórfica de algunas plantas, al mismo tiempo que algunas figuras humanas parecen sometidas a transformaciones fitomórficas. Por ejemplo, en las hojas de la pitera vemos lenguas cortadas y torsos desnudos en sus troncos. No debe extrañar que Pedro García Cabrera, cuando intervino como representante de *Gaceta de Arte* en el *Primer Congresillo de Juventudes*, organizado por la revista en Las Palmas de Gran Canaria, hablara de este elemento vegetal: *símbolo insular: la pitera: una isla dentro de la isla*.

Las metamorfosis fitomórficas que se producen en *Platanal* (1954) funcionan de un modo alegórico. Las extremidades de las figuras femeninas se metamorfosean en las hojas de plataneras. Es la categoría marxista de alienación lo que Felo Monzón plantea en esta obra. La identidad deviene, por consiguiente, un sentimiento angustioso del que el hombre insular pugna por liberarse. El origen de estas visiones no es otro que la voluntad ansiosa de autoconocimiento. *El platanal,* auténtica obra de denuncia, fue premiada en un certamen del Gabinete Literario; lo cual quiere decir que aquellos señores no se enteraron del significado revolucionario de dicha obra. Aún así, dudo que les hubiera pasado por la cabeza decorar con un tema tan polémico (las condiciones de explotación de los trabajadores de la platanera) alguno de los salones de la institución de la que eran socios. Durante mucho tiempo esta obra estuvo depositada en la buhardilla de la sede de esta sociedad, en la Plaza de Cairasco.

El drama que se trasluce en los personajes de la pintura de Felo Monzón ha sido explicado por la crítica de arte desde un enfoque ideológico: siendo el artista un destacado militante del partido socialista canario, cuando pinta al hombre insular lo muestra atribulado ante un paisaje agrario semidesértico (los eriales del sur o las cumbres de Gran Canaria) o en medio de un escenario urbano degradado y marginal (los Riscos de la ciudad de Las Palmas). Además, dichas imágenes representan al hombre de un modo unilateral o unidimensional: como trabajador alienado y sometido al sistema de explotación capitalista que regía en las Islas cuando la economía de éstas dependía casi exclusivamente de la producción agrícola. La frontalidad de las figuras acentúa el carácter deíctico del mensaje visual. Estas imágenes constituyen pruebas acusatorias en el proceso histórico que el artista incoa contra el sistema social injusto que las hizo posibles. La mirada triste de las mujeres se convierte en una acusación lanzada contra este orden social y el poder que lo sustenta. La imagen transmite una sensación de quietismo insoportable. El sufrimiento no se libera mediante el grito, como sucede en los expresionistas. Hay una interiorización de los agravios. Estos campesinos sufren sin esperanzas y viven sin ilusiones. No hay aquí la más mínima delectación en la nobleza ingenua de los tipos populares o en la belleza del paisaje. Al posar ante un paisaje árido, el artista niega que éste proporcione consolación alguna al sujeto que sufre tan adversas condiciones de vida. Somos espectadores de un juicio. Las figuras de los campesinos representadas por el artista no posan, sino que *comparecen*, y lo hacen como testigos de la acusación. En el proceso incoado por el artista al poder, éste ya no goza, como en el pasado, del privilegio de invocar la idea ciertamente consoladora de que el sufrimiento del pueblo se ve mitigado por la fertilidad de la tierra y la benignidad del clima (mito). En tanto que sujeto de la historia, el pueblo no puede ser representado ante un decorado falso. El paisaje no puede convertirse en coartada que sirva para desviar la atención sobre las causas de la injusticia.

EL SURREALISMO

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE SURREALISMO

El hito fundamental del Surrealismo en Canarias fue la celebración de la *Exposición Surrealista,* celebrada en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, del 11 al 21 de mayo de 1935[166]. En ella participaron los artistas más representativos del movimiento surrealista internacional[167]. La entidad de las obras exhibidas fue extraordinaria. No había habido en España una exposición de arte de vanguardia de tal nivel[168]. Alguno de los artistas más importantes del siglo XX participaron en dicha muestra de arte. Baste citar, como ejemplos más significativos, a Pablo Picasso, cuyo cuadro llegó roto para consternación de los organizadores; Max Ernst, que presentó una de las magníficas versiones de su *Jardín atrapaaviones*; y de Marcel Duchamp se pudo contemplar una de las obras capitales: *¿Por qué no estornudas Rrose Selavy*?; además de cuadros fundamentales de Ives Tanguy, Giorgio de Chirico, Hans Arp, Victor Brauner, etc. El cartel anunciador de la exposición era una decalcomanía "sin objeto preconcebido" de Óscar Domínguez. Al final sólo viajaron André Breton, su mujer, Jacqueline Lamba, y el poeta Benjamin Péret, no pudiendo sumarse en el último momento a la expedición Paul Éluard ni Óscar Domínguez, quien acababa de ingresar en el movimiento surrealista un año antes y a cuyas valiosas gestiones se debió el que pudiera realizarse esta magna exposición. De cualquier modo, cabe preguntarse por qué Breton, inflexible como era en lo concerniente a sus alianzas, aceptó la propuesta de organizar una exposición con un grupo que no era surrealista. La tipografía de *Gaceta de Arte* proclamaba su inequívoca alineación con las tesis racionalistas de la Bauhaus alemana o de la revista francesa de Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau,* cuyos objetivos no coincidían con los del Surrealismo. Por consiguiente, Breton no podía llevarse a engaño con respecto a la línea estética de la revista tinerfeña. La intermediación de Domínguez, que no se cansaba de ponderar en el Café de la Place Blanche la belleza convulsiva del paisaje volcánico de su país natal, no debió de haber sido suficiente para salvar las reticencias de André Breton. Había otra razón de mayor calado, como la importancia indudable que en la revista ostentaba un grupo de poetas que sí habían abrazado el ideario surrealista, entre los cuales estaba en primer lugar Domingo López Torres[169], pero también Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera y Emeterio Gutiérrez Albelo. El Surrealis-

166 Sobre este tema véase Emmanuel Guigon, "La exposición surrealista", en el catálogo de la exposición *Gaceta de Arte y su época (1932-1936),* C.A.A.M. , Las Palmas de Gran Canaria, 1997, pp. 211-252.

167 Participaron en dicha exposición los siguientes artistas: Arp, Bellmer, Brauner, Giorgio de Chirico, Dalí, Domínguez, Duchamp, Max Ernst, Giacometti, Maurice Henry, Valentine Hugo, Marcel Jean, Dora Maar, Magritte, Miró, Meret Oppenheim, Picasso, Man Ray, Jindrich Styrsky y Tanguy.

168 Su importancia fue reconocida por Lucia García de Carpi en el catálogo de la exposición *El surrealismo en España.* Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

169 Cfr. Domingo López Torres: "Surrealismo y revolución", en *Gaceta de Arte,* nº 9, octubre de 1932 (ilustrado con fotografías de dos cuadros de Óscar Domínguez: *Sueño* y *Souvenir Paris,* y uno de Dalí: *Le grand masturbateur*). "Psicogeología del surrealismo", en *Gaceta de Arte,* nº 13, marzo de 1933. "Aureola y estigma del surrealismo", en *Gaceta de Arte,* nº 19, septiembre de 1933. "Han Arp", en *Gaceta de Arte,* nº 24, marzo de 1934. Y el último: "Lo real y superrreal en la pintura de Salvador Dalí", nº 28, julio de 1934. En el nº 18 se anunciaba la próxima aparición de un libro suyo, en las ediciones de *Gaceta de Arte,* titulado *Surrealismo,* donde se recopilarían sus ensayos sobre este movimiento artístico, libro que no se publicó. Además, López Torres ejerció en los periódicos de la isla una labor de apasionado proselitismo de la doctrina surrealista: "Expresión de *Gaceta de Arte.* ¿Qué es el surrealismo?", en *La Prensa,* Santa Cruz de Tenerife, 10 de mayo de 1933. "Expresión de

mo también se reflejaba en la sección de poesía y en la crítica elogiosa que recibieron en sus páginas las obras de Hans Arp, Salvador Dalí, Óscar Domínguez o Juan Ismael. En cualquier caso, la decisión de invitar a los surrealistas fue tomada por Westerdahl, quien, aún no siendo surrealista, pues los aspectos románticos y escatológicos de este movimiento le resultaban completamente ajenos, vio en el grupo francés un potencial de emancipación con el que se identificaba, a partir del cual era posible establecer una estrategia común.

Para Espinosa el anuncio del viaje de los surrealistas a Tenerife se ofrecía como una epifanía profana:

> Viene el tesoro —que es también el regalo— que traen estos Reyes a Canarias, no en frágiles cofres de nácar, como era moda en la tradición de la Biblia, sino en fuertes cajas de madera, embalado por la mejor agencia parisina de transportes, y custodiado por la más cuidadosa compañía de seguros europea. Viene bajo el cielo, junto a los nuevos Reyes, acunado por el mar y vigilado muy de cerca por una álgida estrella: por la ESTRELLA SURRELISTA —crudo y noble astro—, la que hace pestañear a los cretinos y torcer la cabeza a los hijos de nadie [170].

Hacia 1935 André Breton trataba de desarrollar una estrategia de expansión internacional del movimiento surrealista. Antes se habían celebrado las exposiciones de Copenhague, de menor importancia, y la de Praga, que tuvo lugar unos meses antes que la de Tenerife y gozó de una trascendencia notable. El propósito de Breton era establecer una internacional que, al igual que la socialista, estuviese perfectamente organizada según objetivos políticos y principios éticos estrictos. Así pues, la exposición internacional del Surrealismo celebrada en Tenerife obedecía a la intención de Breton de "cortar amarras" con el comunismo, desprestigiado a sus ojos por los crímenes de Stalin. En este sentido hay que decir que los dos textos que surgieron de dicho encuentro, firmados por ambos grupos, eran documentos que fijaban la posición política del Surrealismo frente a los intentos de las ideologías totalitarias de socavar el concepto de libertad. Cuando se celebró la exposición de 1935 en Santa Cruz de Tenerife, la distancia entre surrealistas y comunistas ya era patente. Poco después este divorcio se consumaría en el "Congreso de los Intelectuales para la Defensa de la Cultura", celebrado en París. Desde un primer momento ambos grupos hablaron de *sellar una alianza*. Que un grupo local recibiera la invitación de sumarse a un proyecto como el de los surrealistas, que constituía, para decirlo con Walter Benjamin, *la última instantánea de la inteligencia europea*, es algo verdaderamente insólito en Europa. Al final, el acuerdo entre las posiciones de ambos grupos se plasmó en dos textos: *Criterio de* Gaceta de Arte *sobre el surrealismo* (*G.A.* nº 35), publicado después en francés con el título de *Déclaration* [171]. Ostentaba la versión española el carácter de una nota editorial anónima, en tanto que la francesa aparecía firmada por la plana mayor de la revista: Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres y Agustín Espinosa, con la ausencia significativa del poeta Emeterio Gutiérrez Albelo que, aún practicando una escritura surrealista, seguramente no quiso firmar por sus convicciones católicas. Mayor importancia revistió el tex-



Exposición de Arte Contemporáneo, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1936.



Catálogo de la Exposición de Arte Contemporáneo. Círculo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife. 1936.

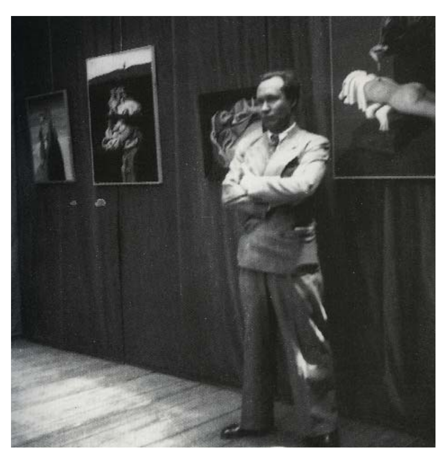
Gaceta de Arte: el surrealismo", en *La Prensa,* 17 de mayo de 1933. "El psicoanálisis y la vida moderna", en *La Prensa,* 24 de agosto de 1933. "Una cruzada internacional del arte surrealista", en *La Tarde,* 10 de mayo de 1935).

170 A. Espinosa: "Navidades en primavera. Peret y Éluard, nuevos Reyes Magos en Canarias", en *La Tarde,* 4 de mayo de 1935. *Cfr.* Miguel Pérez Corrales, "Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)", en *Homenaje a Alfonso Trujillo,* Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, Cabildo de Tenerife).

171 *Cahiers d'Art,* París, 1935, núms. 5-6, p. 112.



André Breton asomado al balcón del Ateneo. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.



Eduardo Westerdahl en la exposición surrealista. Ateneo de Santa Cruz. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.



A. Espinosa, B. Péret, J. Breton, D. Pérez Minik, y P. García Cabrera. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

to conjunto, publicado en octubre de 1935 en edición bilingüe y a dos columnas, en el *2ième Bulletin International du Surréalisme*. Más que la *conclusion d'une alliance* entre ambos grupos (pues junto a Breton estamparon su firma todos los redactores de *G.A.,* a excepción nuevamente de Emeterio Gutiérrez Albelo), este texto era un manifiesto político de André Breton escrito en Tenerife y ratificado por los redactores de *Gaceta de Arte*. En la primera página de dicho manifiesto figura la reproducción fotográfica de una obra de Óscar Domínguez, *El cazador* (1933). Es de suponer que esta decisión hubo de ser pactada entre André Breton y Eduardo Westerdahl. Las tesis que en dicho texto mantenía Breton anticipaban su posición en el "Congreso de los Intelectuales para la Defensa de la Cultura", celebrado meses más tarde en París. Un resumen de estas ideas se halla en la entrevista que éste concedió a la revista tinerfeña *Índice*, cuyo director era Domingo López Torres, quien, a juicio de C.B. Morris, pudo haber sido el anónimo entrevistador. Aunque no se ha logrado encontrar el número de *Índice* donde se publicó por primera vez dicha entrevista, el texto de la misma fue reproducido en André Breton: *Position politique du surréalisme* (1935).[172]

Los surrealistas traían en su equipaje una copia de la *Edad de Oro,* de Buñuel, con la intención de proyectarla en una sala comercial de la isla. Los sectores de la derecha conservadora y católica de Tenerife, a través de su órgano de prensa, *La Gaceta de Tenerife,* organizaron una protesta que llegó a la autoridades gubernamentales, las cuales asustadas por los posibles desordenes que podían desatarse si se proyectaba la cinta, decidieron prohibirla. Al final, pudo proyectarse en un pase privado. Pero lo que importa destacar es que por primera vez en Canarias se produjo un choque frontal entre la ideología conservadora y los partidarios de la nueva estética. El valor del escándalo y la provocación alcanzó en este acto el máximo grado de intensidad. La violencia que al término de la Guerra Civil se desencadenó contra los redactores de *Gaceta de Arte* no fue ajena al hecho de que éstos habían tenido la osadía, que no pasó

[172] *Documentos políticos del surrealismo,* Caracas, 1973, pp. 83-89. Cfr. C.B. Morris: *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife,* Instituto de Estudios Canarios, Universidad de La Laguna, 1983.

de conato, de proyectar un film cuyo contenido sacrílego era inaceptable para los sectores católicos de la sociedad tinerfeña. También se celebró una exposición de objetos surrealistas que despertó reacciones airadas del público. Los represores guardaron memoria de estos actos, y fueron implacables cuando estalló la guerra civil.

El viaje de los surrealistas a Tenerife supuso el desvelamiento del contenido simbólico del paisaje volcánico de las Islas. Así como los pintores de la Escuela Luján descubrieron un paisaje canario olvidado, el de las tierras áridas y las cumbres de la isla, vinculando pobreza y poesía, a los surrealistas hay que atribuirles el mérito de haber descubierto en el paisaje volcánico de las Islas Canarias una significación simbólica en la que hasta entonces nadie había reparado, pues estos paisajes sólo habían sido objeto de la curiosidad científica de algunos viajeros. Fascinados por los malpaíses y las coladas volcánicas, los surrealistas relacionaron estos paisajes con el mundo subconsciente. La energía reprimida de la líbido funciona como un correlato de la energía dormida de los volcanes. En la obra de Óscar Domínguez encontramos ejemplos significativos de esta relación que tiene su expresión literaria más significativa en un poema de Breton sobre las playas de arena negra, incluido en su libro *L'air de l'eau* (1934), y en *El Castillo estrellado (Le château étoilé).* Ambos textos cambiaron la percepción que se tenía de estos paisajes, hasta entonces mudos e improductivos, convirtiéndolos en espacios que generan experiencias estéticas insólitas. Breton escribió el primero de ambos textos en París, bajo la inspiración de la pintura de su amigo Óscar Domínguez, y el segundo después de viajar a Tenerife, invitado por los redactores de *Gaceta de Arte.* Como acabo de señalar, el documento literario más importante de la estancia de los surrealistas en Tenerife fue, sin duda, *El castillo estrellado,* texto de prosa poética que describe la ascensión al Teide realizada por André Breton y su mujer Jacqueline Lamba, que el poeta francés escribió al volver a París. Sabemos que éste había pensado en Óscar Domínguez para ilustrarlo, pues así se lo comunicó en una carta a Eduardo Westerdahl; pero desistió de esta idea, y cuando en junio de 1936 fue publicado en el número 8 de la revista *Minotaure,* en una tirada reducida de 50 ejemplares, Breton le pidió a Max Ernst que lo ilustrara con varios dibujos y un *frottage.* Dos meses antes, en abril de ese mismo año, vio la luz el mismo en una traducción al castellano, en la revista *Sur,* de Buenos Aires. A comienzos de 1937 el texto fue incluido como capítulo 5 en *El amor loco* (*L'Amour fou),* siendo ilustrado entonces por dos fotografías: un paisaje de Canarias (la famosa playa de arena negra glosada por Breton en un poema de *L'air de l'eau*) y otro de Praga (el castillo con forma de estrella que se halla en un parque de la capital checa, y que aludía a la Exposición Internacional de Surrealismo que tuvo lugar en dicha ciudad, celebrada varios meses antes que la de Tenerife). Esta edición contaba también con reproducciones fotográficas de sendos cuadros de Picasso y Max Ernst, artistas que estuvieron representados en la Exposición Surrealista de Tenerife.

Según el relato mítico las Islas eran el lugar donde las almas de los bienaventurados habitaban felices, sin sufrir penas o calamidades, gra-



Eduardo Westerdahl, Jacqueline Lamba y André Breton en la Sala de la Exposición Internacional Surrealista en Tenerife. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

cias a la fertilidad de la tierra y la benignidad del clima (*que no conoce aquí la humana suerte/ el general imperio de la muerte*. Bartolomé Cairasco de Figueroa). Era éste una variante del mito de la Edad de Oro enunciado por Kant[173], a saber, el que alimenta la ilusión de que hubo en la tierra un lugar donde los hombres, dispensados de la condena bíblica de ganarse el pan con el sudor de su frente, vivían en un estado de gozo perpetuo, libres de los padecimientos y contingencias propios de la naturaleza humana. Pues bien, esta alegoría del paraíso entra en contradicción con el hecho de que tal jardín se asentara sobre un piso de lava petrificada que desde la cumbre del volcán desciende en suave pendiente hasta las escarpadas costas de la isla bañadas por las olas del Atlántico, sin que nadie pueda explicar cómo en tan corto espacio se pasa del mundo plutoniano, cuyos resplandores solo pueden inspirar terror en quien los imagine, a la suave brisa marina que hace tan benigno el clima de las Islas para quienes habitan en ellas. André Breton fue sensible a esta vertiginosa transición del agua al fuego; de la fertilidad de la tierra que contempló en el Valle de la Orotava, punto de partida de su ascensión al Teide, al paisaje desértico de las coladas volcánicas que descubrió al adentrarse en el circo de las Cañadas:

> En ninguna parte que no sea Tenerife habría podido hallar menos separadas las dos puntas del compás, con las que tocaba simultáneamente todo lo que puede sustraerse, todo lo que puede darse. Lo que tendía a faltar desesperadamente tenía valor, sobre todo por lo que tan cerca existía en profusión. Lamento haber descubierto tan tarde estas zonas ultrasensibles del planeta[174].

Así se entiende por qué las amables imágenes del paraíso que alimentaban la autocomplacencia de los canarios (*todo lo que puede darse*), grabadas a lo largo de la historia en su imaginario cultural, tanto en el arte como en la literatura, no pueden convivir en el plano de la conciencia con la representación de una orografía volcánica asociada simbólicamente no con la fecundidad sino con la penuria (*todo lo que puede sustraerse*). Ésta fue la contribución del Surrealismo a la cultura de Canarias: relacionar el polo de la pobreza con el de la de la abundancia.

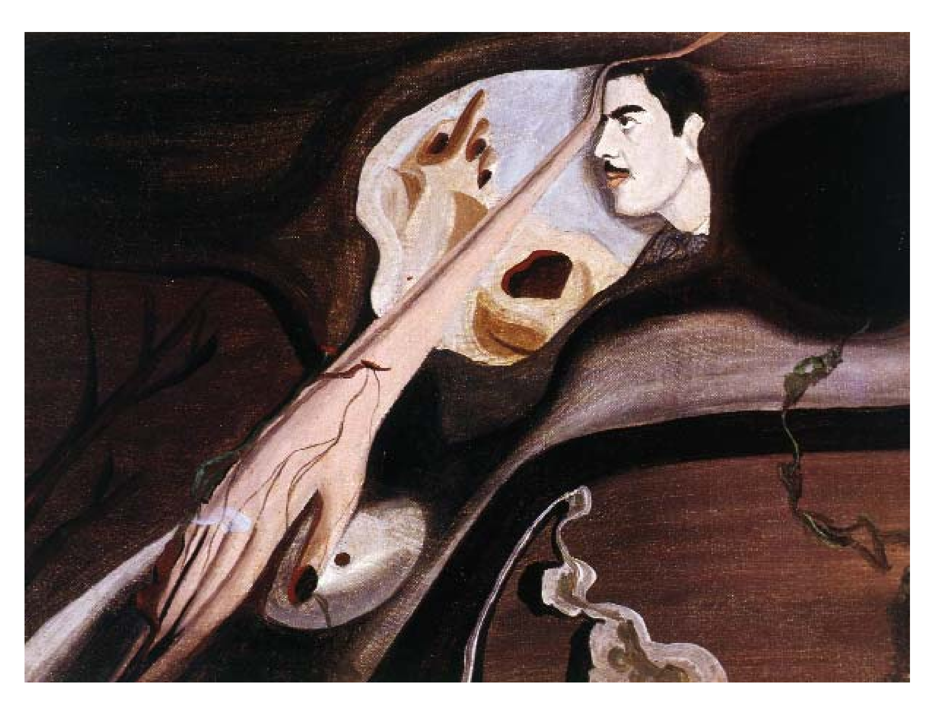
Sin embargo, según cuenta Pérez Minik, la dirección de *G.A.* veía el peligro de ser colonizada por el grupo surrealista que tan férreamente dirigía Breton[175]. Eduardo Westerdahl también se quejaba de que Benjamin Péret hubiese calificado la Abstracción, que con tanto entusiasmo *G.A.* había defendido desde sus páginas, de *soupe deshydratée*. En respuesta a este agravio, Westerdahl respondió que la Abstracción *entrañaba un mundo nuevo, es decir, la construcción de una sociedad distinta. Se trataba, pues de conciliar las diversas actividades del espíritu, aventura ciertamente ingrata, que a mi entender no había sido tratada anteriormente.*[176] Ni Eduardo Westerdahl ni Domingo Pérez Minik hubieran aceptado someter el pensamiento estético de la revista a la disciplina surrealista; de modo que el programa de dicha publicación, tras el episodio, ciertamente brillante, de la Exposición surrealista de 1935, prosiguió su andadura preservando su independencia. La siguiente empresa consisti-

[173] Inmanuel Kant: "Comienzo presunto de la Historia humana", en *Filosofía de la Historia,* Fondo de Cultura Económica, México, p. 87.

[174] André Breton: *El castillo estrellado, 1936.* Traducción de la revista *Sur,* Buenos Aires, pp. 75 y 76.

[175] Domingo Pérez Minik: *Gaceta de Arte,* nº 35, y *La facción española surrealista de Tenerife,* Tusquet, Barcelona, 1975.

[176] Eduardo Westerdahl: "El arte en *Gaceta de Arte*", prefacio de la reedición de la revista, Turner, Madrid, p. XII.



Autorretrato. Óscar Domínguez. 1933. Tenerife Espacio de las Artes. TEA. Cabildo de Tenerife.



Recuerdo de mi isla. Óscar Domínguez. 1933. Colección privada. Santa Cruz de Tenerife.

ría en crear en España una "internacional" de la cultura de vanguardia, empresa en la que *Gaceta de Arte* iba a jugar un papel crucial. Me refiero a ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), bajo cuyo rótulo se celebró la exposición *Arte contemporáneo,* de 1936, después de la cual a nadie se le ocurriría definir a *Gaceta de Arte* como una revista surrealista. Pero André Breton y Paul Éluard no quisieron deshacer este equívoco, ya que cuando publicaron en 1938 el *Diccionario abreviado del surrealismo,* se dice que *Gaceta de Arte* era una publicación surrealista.

LA SANGRE DEL DRAGO: ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Los artistas de la Escuela Luján habían efectuado una reducción geométrica del paisaje insular. La abstracción rigurosa de los signos del mundo visible devino poesía en sus creaciones pictóricas y escultóricas. Representaron lo visible desde una perspectiva insólita. Sin embargo, tanto Óscar Domínguez como Juan Ismael se consagraron a representar lo irrepresentable: el mundo invisible. La esencia de las cosas no se obtiene mediante un esfuerzo de decantación o abstracción de las apariencias sensibles, sino por la vía de hacer que aflore lo reprimido. El referente seguía siendo la realidad canaria en su esencia; por lo tanto, el impulso metafísico era aquí aún más patente que en el pasado. Lo real es invisible. Sólo se manifiesta en los sueños, no a la luz del día.

Lo invisible reside en el subconsciente pero también en el subsuelo. A su vez el subsuelo es ambivalente: no sólo contiene fuerzas telúricas (la energía de los volcanes), sino también restos de una cultura extinguida, la del pueblo guanche. Hay tres cuadros de Óscar Domínguez



Retrato de la pianista Roma. Óscar Domínguez. 1933. Colección privada. Depositado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.



El Drago. Óscar Domínguez. 1933. Fundación "Caixa Galicia".

que revelan una relación filogenética entre el hombre canario contemporáneo y la población prehispánica. Me refiero a *Cueva de guanches, El drago* y *Las mariposas perdidas en la montaña.* En estas dos últimas obras aparece la idea del *axis mundi*: el árbol y la montaña son los pilares que sostienen la bóveda del cielo, según la religión de los guanches. Los roques cumplían esta función protectora. Pero además en *El drago* esta relación filogenética aparece expresada en la sangre o savia que destila el tronco del árbol mítico y en el río de lava que corre bajo sus raíces como si fuese un torrente de sangre. Óscar Domínguez fue un poeta de la sangre, como Millares lo fue de la piel y del cambio de piel. Pero en Domínguez esta relación filogenética es también ontogenética porque la sangre derramada no es solamente la del pueblo (los guanches que fueron masacrados), sino también la suya, que manó de sus venas una noche aciaga de Fin de Año en París. Entre sus amigos alardeaba de llevar sangre guanche. La poetisa Valentine Penrose, al relatar en una carta dirigida a Maud Bonneaud las circunstancias del suicidio del artista, dijo que *murió como un rey guanche*.



Las Mariposas perdidas en la montaña. Óscar Domínguez. 1934. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

La *ignota ficha* de la realidad canaria que Agustín Espinosa había cifrado en la obra indigenista de Felo Monzón, ostenta en Domínguez un significado sexual. La energía de los volcanes, su fuerza eruptiva, el flujo de la lava y su solidificación; todo ello configura un paisaje sexualizado. La realidad se configura como expresión de *los niveles del deseo* (título de uno de sus cuadros de aquel periodo). En otra obra fechada en 1935, *El drago,* se establece una relación simbólica con el nombre del drago, es decir, entre la especie botánica y el dragón que custodiaba el jardín de las pomas áureas. La energía libidinal se manifiesta alegóricamente en la visión de la naturaleza insular como fluido incandescente. La lava se convierte en una metáfora del ardor del deseo, fundiéndose con una sustancia lechosa y espermática que discurre bajo las raíces de un gigantesco drago que ostenta una significación totémica. Tal identificación entre el sujeto y sus ancestros míticos se ve confirmada por el hecho de que André Breton diera al artista canario el sobrenombre de *le dragonnier des Canaries.* El árbol es un dragón mitológico y el objeto que éste custodia no es otro que el deseo sexual representado en el desnudo femenino cuyo perfil se funde con el piano de cola, clara alusión a su amor por la pianista Roma. Éste era su Jardín de las Hespérides.

En el otro cuadro que pongo como ejemplo del retorno al mito, *Las mariposas perdidas en la montaña,* unas mujeres adoran una caja de mariposas colgada de una montaña que adopta la forma de una nube o de una chimenea azulada. Ésta es, por un raro efecto óptico, la forma en que se divisa desde el mar la montaña del Teide, según se puede consultar en algunos grabados antiguos. El descrédito de las apariencias sensibles es absoluto. El mismo propósito de hacer visible lo invisible guió a André Breton cuando en su ascensión al Teide recreó el paisaje volcánico de Canarias. La fuerza telúrica se transmuta en fluido libidinal: los deseos fluyen como la lava.



El Cazador. Óscar Domínguez. 1933-34. Colección Museo de Bellas Artes. Bilbao.

Óscar Domínguez (1906-1957) nació en La Laguna, pero su mundo imaginario está ligado al paisaje de Tacoronte, localidad del norte de la isla donde su padre poseía fincas. Durante los periodos estivales la familia se trasladaba a la casa almenada que su padre había construido en el barranco de Guayonge, donde tenía una de sus propiedades agrícolas. Desde el altozano en el que se hallaba emplazada dicha edificación, que tenía forma de castillo, se divisaba la playa de arena negra, mencionada por André Breton en un poema de *L'air de l'eau* y representada por Domínguez en alguno de sus cuadros *(Los porrones*). Este fue el escenario de los juegos infantiles del artista. Antes de marchar a París había entablado amistad con los intelectuales y artistas de la revista *Gaceta de Arte,* sobre todo con su director Eduardo Westerdahl, que luego sería su biógrafo y con Domingo López Torres, el poeta y crítico asesinado al estallar la Guerra Civil, quien, como defensor del Surrealismo desde las páginas de esta revista, fue el primero que le habló a Domínguez de este



Cementerio de elefantes. Óscar Domínguez. 1938. Colección privada. Mallorca.



Les Siphons. Óscar Domínguez. 1938. Tenerife Espacio de las Artes. TEA. Cabildo de Tenerife.

movimiento estético que triunfaba en París. Su padre, viendo que no quería estudiar una carrera, le envió a esta capital de cuyos espectáculos y diversiones quedó prendado desde su primer viaje en 1927, cuando fue a visitar a su hermana Toni y su cuñado, el también pintor Álvaro Fariña. Primero vivió una vida de lujo y derroche, gracias a la asignación mensual que le enviaba su padre. Pero cuando murió éste hubo de ganarse la vida trabajando como diseñador publicitario. Su adhesión a la estética del Surrealismo quedó patente en los cuadros que había presentado en 1933, en el Círculo de Bellas de Artes de Santa Cruz de Tenerife. Entre ellos estaba un autorretrato cuyo contenido alegórico suele citarse como ejemplo del sentido trágico que en la doctrina del Surrealismo ostentan de las premoniciones. En dicha ocasión se representó con un corte en su mano izquierda del que manaba la sangre, mientras con la otra mano hacía un gesto obsceno.

La fecha del encuentro con André Breton debió de ser entre septiembre y octubre de 1934. Tuvo lugar en el Café de la Place Blanche, en pleno barrio de Pigalle, espacio de sus correrías nocturnas desde que llegó a París. Su condición de juerguista prostibulario pudo haber sido un mérito para los miembros del grupo surrealista, pues es bien sabido que estos rendían culto al escándalo y la provocación tanto como despreciaban la buena educación y la sensatez. *Pronto se habitúa a sumarse a nosotros* —según recuerda Marcel Jean—. *Lo llamábamos 'el oso', porque venía a menudo vestido con un enorme abrigo de piel.* La simpatía que sintieron por el aspirante no bastaba para convencer a Breton, a quien hubo de enseñarle algunos dibujos y el catálogo de la exposición de



Máquina de coser electro-sexual. Óscar Domínguez. 1934. Colección privada. Depositada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

1933. De este modo, una vez pasado el examen, se convirtió en un miembro más del grupo surrealista, participando en todas las exposiciones colectivas del mismo hasta la Segunda Guerra Mundial.

En abril de 1936, convaleciente de unas fiebres tifoideas, le escribió a Westerdahl para anunciarle su deseo de viajar a Canarias. La vida política española estaba enrarecida. Los amigos de Domínguez eran casi todos de izquierdas y el clima de enconamiento ideológico que se vivía en España tras el triunfo del Frente Popular en las elecciones hacía presagiar lo peor. Al producirse el levantamiento militar, y no sintiéndose aún seguro, pues temía que lo detuvieran por su amistad con artistas y políticos republicanos, decidió marchar al Puerto de la Cruz, localidad del norte de la isla donde vivía su hermana Julia. Según Eduardo Westerdahl, recorrió a pie la distancia de 40 kilómetros que separa las dos ciudades. Aburrido de aquella vida apacible, decidió presentarse ante la policía para solicitar que le permitieran salir de la isla y, como no constaba ninguna acusación que lo incriminara, pudo embarcar rumbo a Francia. Sin embargo, al día siguiente de su partida unos soldados se presentaron a preguntar por él en casa de su hermana Antonia, en Santa Cruz, lo cual indica que corrió verdadero peligro.

La última colaboración de Óscar Domínguez con sus amigos de *Gaceta de Arte* se concretó en la *Exposición de Arte Contemporáneo* [177], celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife poco antes del estallido de la Guerra Civil, del 10 al 15 de junio de 1936, en la cual el artista presentó 5 lienzos —entre los que estaban *Cueva de guanches, La máquina de coser electro-sexual, Las mariposas perdidas en la montaña* y *Recuerdo de mi isla—,* cuatro dibujos y un objeto surrealista.

La etapa surrealista de Domínguez dura hasta 1942, aunque en términos de ortodoxia surrealista el límite cronológico de la misma puede fijarse en 1946, cuando tras una disputa con André Breton, al volver éste de Nueva York, fue expulsado del grupo.

La tinta derramada

Dos años después de ingresar en el grupo surrealista Domínguez mostró a sus amigos las primeras decalcomanías. Estos insólitos *sueños de tinta* [178] fueron denominados por Breton *decalcomanías del deseo*.

Lo contrario de la imitación es la huella. *No se trata de dibujar; basta con calcar* —aseveraba Breton en el *Primer Manifiesto*—. El psicoanálisis era para el poeta francés una ciencia de las huellas (*Spurenwiessenschaft*). La tarea del psicoanalista consiste en registrar meticulosamente las huellas de los deseos. El test de Rorschach cumple esta misma función. La mancha de tinta es *el significante de un significado reprimido*, como diría Jacques Lacan. En una segunda fase, cuando Domínguez realiza sus *decalcomanías interpretadas* se pone en el lugar del psicoanalista, cuya tarea analítica consiste en interpretar los datos archivados en el historial clínico del enfermo mental. La pintura registra las huellas de un mundo sepultado, archivado. Los sueños de tinta son inscripciones

[177] La *Exposición de Arte Contemporáneo* formaba parte del ambicioso programa de actividades de ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), cuyos tres núcleos eran Barcelona (Sebastián Gasch), Madrid (Guillermo de Torre) y Tenerife (Eduardo Westerdahl).

[178] Véase la exposición *Sueños de tinta,* en la que Emmanuel Guigon, su comisario, evalúa el fenómeno de las decalcomanías y su repercusión en la historia del surrealismo: *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y las decalcomanías del deseo,* C.A.A.M., Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

del ser y de la muerte. La vía regia del sueño franquea el acceso a ese dominio secreto de las transformaciones y metamorfosis, siendo la decalcomanía el paisaje donde este tránsito al mundo encantado se produce. No es de extrañar que Breton interpretara estas imágenes simbólicas forjadas por el pintor canario como puertas o ventanas que cumplían una función de *paso* en el rito de iniciación al que los neófitos de la secta surrealista debían someterse.

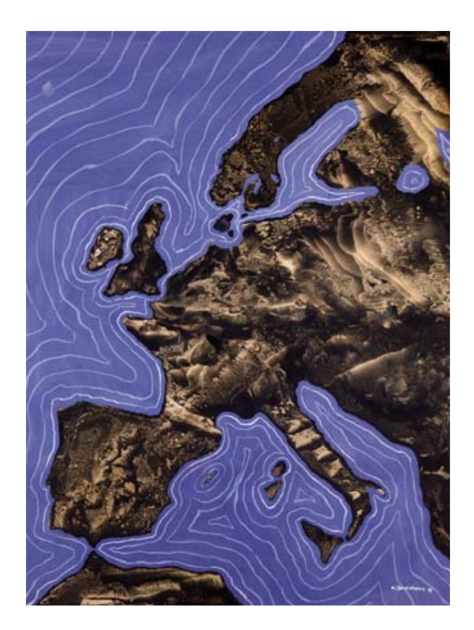
La polisemia de estas imágenes es muy rica. Cabe ver en ellas tanto representaciones del sexo femenino como de grutas o cavernas. El viaje al centro de la tierra o a las profundidades del océano adquiere en este régimen de imágenes una significación sexual inequívoca. No deja de ser curioso que cuando Marcel Duchamp quiso al final de su vida reflejar, en *Etant donné,* su idea de la sexualidad como revelación de un secreto que es al mismo tiempo un tabú, fundió en una sola imagen alegórica el acto de mirar por la cerradura de la puerta con lo que se ve tras ella: un desnudo femenino tendido en medio de un paisaje musgoso por el que corre un riachuelo. Los surrealistas, de acuerdo con la hermenéutica freudiana, tenían tendencia a concebir la función cognitiva en términos sexuales. Tanto en las decalcomanías de Domínguez como en la citada obra de Duchamp, lo que se ve no es sino un paisaje uterino. En *La introducción al psicoanálisis* Freud dice lo siguiente: *la complicada topografía del aparato genital femenino hace que nos lo representemos frecuentemente como un paisaje con rocas, bosques y aguas. El origen de la vida*, título de un cuadro de Courbet venerado por Breton, es el antecedente de esta visión sexualizada de la tierra.



Decalcomanía. Óscar Domínguez. 1936. Colección privada. París.

Las decalcomanías fueron algo más que un modo de socializar las fantasías de los miembros del grupo surrealista. Breton les asignó un valor central en la política libidinal del mismo. Se trataba de combatir el sistema de representación ilusionista forjado por Dalí. Puede decirse que, junto con el "cadáver exquisito", técnica también practicada por Domínguez, la decalcomanía fue el juego colectivo más importante de cuantos cultivó el Surrealismo en su rica historia. Consiste en extender al azar unas manchas de tinta o gouache sobre un papel presionándolo con otro papel o cartón, de tal modo que al levantar éste, la imagen resultante evoca paisajes imaginarios pero verosímiles: grutas submarinas, bosques jurásicos o manchas de humedad en los muros. Domínguez conservaba en su estudio hasta que murió un dibujo a tinta china de Victor Hugo, *Ruina de un castillo sobre una colina,* dato que revela el origen romántico de esta técnica.

La subjetividad se disuelve en las aguas profundas del inconsciente. La habilidad técnica no contaba en el proceso. Todos podían practicar este juego, aunque no sin riesgos. Así es como *la poesía sería hecha por todos*. El inconsciente es democrático, como aseveraba Breton: *Para abrir a voluntad su ventana a los más hermosos paisajes del mundo y otros lugares.* De este modo Breton definió el invento de Domínguez. Dicha metáfora (el arte de abrir una ventana al mundo) tiene una dimensión que no es propiamente estética sino cognitiva y política. La pintura funciona como una ventana abierta al mundo interior, donde todos



Decalcomanía. Óscar Domínguez. 1937. Colección privada. Santa Cruz de Tenerife.

tendrán la posibilidad de ver lo que hasta entonces era invisible. La materia se libera así de su opacidad. Los paisajes que tras la ventana se divisan son imágenes de una vida emancipada de las necesidades y contingencias y, por ende, imágenes iluminadas por la luz epifánica de la utopía. La referencia que hace Breton a *otros lugares* (*d'ailleurs*) puede entenderse tanto en su dimensión metafísica (otros mundos invisibles) como en su dimensión utópica (otros mundos donde el hombre será un sujeto feliz y emancipado). El arte debe ser hecho por todos (*par tous*) y debe estar al alcance de todos (*à la portée de tous*) —sigue diciendo Breton en el artículo donde interpreta el sentido de las decalcomanías de Domínguez—. El automatismo proclama la necesidad de abolir la división del trabajo, consecuencia de la deplorable división de la sociedad en clases. Si hay división del trabajo (especialización técnica) es porque persiste la división de la sociedad en clases. Para Breton, la práctica del arte carece de sentido si no se sustenta en un mito social cuya meta última apunta a la emancipación del hombre. Solo a la luz de la utopía debe ser interpretado el sentido de esta técnica. La maravillosa plasticidad del cerebro del niño prefigura estas visiones de un mundo en el que las huellas del pecado original han sido borradas. Por eso, estas imágenes abstractas evocaban en Breton *los sauces y las rocas a cuyo encanto sucumbíamos en la infancia*. Los procedimientos creativos han de responder al *principio de placer*. La utopía surrealista prescribe que en ningún caso debe ser apreciado aquello que es fruto de la condena bíblica que encadena al hombre al trabajo, haciendo de él un especialista orgulloso de la destreza adquirida tras ímprobos esfuerzos. Tenía que ser Domínguez, artista predestinado desde la cuna a vivir bajo la jurisdicción del deseo, en virtud de la promesa que su padre hizo a su madre en el lecho de muerte, quien inventase este procedimiento automático que impugnaba la idea del arte como trabajo productivo ligado al esfuerzo y el sufrimiento. Aunque sabemos que la eliminación del sufrimiento en la vida es una ilusión, Domínguez, como otros surrealistas, se rebeló ante esta limitación antropológica proponiendo en sus sueños de artista la existencia de un mundo feliz que al mismo tiempo fuese una invitación hecha a todos los hombres, sea cual sea su condición o raza, a soñar con otra vida más libre donde los deseos del sujeto no encuentren en las leyes una barrera que impida su cumplimiento. Breton incorporó dicha técnica a *los secretos del arte mágico del surrealismo*. Creía que sus cualidades mánticas liberan al artista de la odiosa tarea de reproducir el mundo exterior. El ilusionismo era a su juicio el escollo en que habían naufragado todos los intentos de realizar una pintura de los sueños que no fuese una mera copia de las obsesiones y pesadillas del sujeto creador. En *El surrealismo y la pintura,* Breton rechazó de un modo inapelable el recurso ilusionista: *Ver, entender, no es nada. Reconocer (o no reconocer) lo es todo. Entre lo que reconozco y no reconozco estoy yo.*

Como señaló acertadamente José Pierre, la decalcomanía era de todos los procedimientos del automatismo psíquico el único en el que el sujeto creador no veía lo que estaba haciendo. Su carácter impremeditado contrastaba con la ambigüedad calculada de las imágenes dobles de

Dalí. Pero en una segunda fase las decalcomanías perdieron el atributo de lo involuntario, dejando de ser imágenes "sin objeto preconcebido", para convertirse en imágenes "premeditadas" y sometidas a la manipulación del artista, adquiriendo así una dimensión simbólica de carácter referencial, pero no en un sentido realista o descriptivo sino analógico. Marcel Jean y Domínguez recurrieron entonces a la fabricación de plantillas. El estarcido exigía un dibujo preciso. Así es como Óscar Domínguez volvió a sus orígenes: el diseño gráfico. Fue su amigo Marcel Jean quien introdujo esta variante que, ciertamente, limitaba el carácter azaroso del procedimiento: *Tuve la idea de utilizar plantillas para obtener una interpretación "premeditada"*. Gracias a la gran compenetración que había entre ambos amigos surgió *Grisou,* proyecto creativo que consistía en la realización de una serie de decalcomanías mediante plantillas en cuyo interior se derramaba la tinta. Marcel Jean ideó una ventana a través de la que se veía un cielo de tormenta tachonado de estrellas; en tanto que Domínguez trazó la silueta de un león en el momento de atacar. Se dividieron el trabajo: Marcel Jean diseñó las ventanas y Óscar Domínguez los leones. El inquietante título, *Grisou,* fue al parecer una feliz idea de Domínguez. Este régimen de imágenes de lo sublime-terrorífico tiene como antecedente los *Cantos de Maldoror,* de Lautréamont, a cuyo satánico protagonista sólo le producía placer lo que al resto de los mortales les provocaba asco y pavor: *Hemos visto explosiones de fuego grisú aniquilando a familias enteras; pero su agonía no duró mucho, ya que la muerte es casi súbita, en medio de los escombros del gas deletéreo.* Esta delectación en la catástrofe no tiene parangón en la historia de la poesía. La tarea del artista es tan peligrosa como la que realizan los trabajadores de la mina. El gas inflamable (grisú) que emana en las minas de hulla provocando accidentes mortales, deviene así una metáfora de los peligros que acechan al artista cuando concibe su oficio como una actividad a vida o muerte. En dicha metáfora se manifiesta la distópica fascinación que sentían los surrealistas por las catástrofes y los paisajes devastados. La imagen ideada por Domínguez (un león que se dispone a atacar) se corresponde por analogía formal y poética con el título del álbum: *Grisou.* La explosión del gas inflamable es *como* un león en el momento de atacar. La analogía entre la forma de la llama y la melena del león está contenida en el título de la serie. Se establece así una cadena semántica que opera por veloces desplazamientos simbólicos: grisú (gas) - fuego - león - muerte. Al asemejarse la cabellera del felino a la llama, estaríamos ante una sinécdoque: el león es un símbolo solar, y el sol alude tanto a la luz como al fuego, tanto a la vida como a la muerte. Una parte del cuerpo del animal, su melena, se agita como una llama. La asociación de esta imagen con la ventana (*Le lion-fenêtre*) remite a la idea de una "iluminación profana". Así pues, la imagen del león junto a una ventana abierta connota dos ideas complementarias: revolución y revelación. En 1937 Marcel Jean le enseñó estas decalcomanías a Breton, quien se interesó vivamente por el proyecto, comprometiéndose a escribir un prefacio. El estallido de la Segunda Guerra Mundial frustó tal proyecto.



Grisou. Óscar Domínguez y Marcel Jean. 1936. Colección privada. París.



Grisou. Óscar Domínguez. 1937. Colección privada. París.



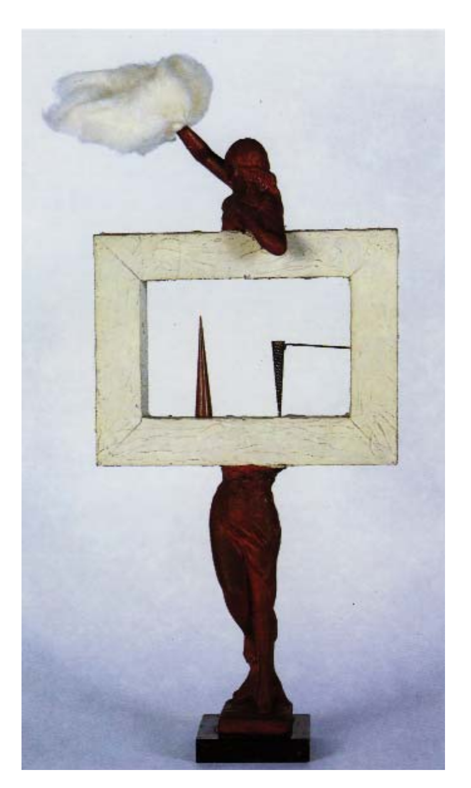
León bicicleta. Óscar Domínguez. 1936.



Paris. Óscar Domínguez. 1935. Tenerife Espacio de las Artes. TEA. Cabildo de Tenerife.



Marcel Jean y Óscar y Domínguez en 1937 con el objeto *París*.



La llegada de la Belle Epóque. Óscar Domínguez. 1935.

La invención de la decalcomanía hizo que Óscar Domínguez adquiriese una gran relevancia en el seno del movimiento surrealista. Este reconocimiento fue confirmado cuando en 1938 Breton y Éluard le atribuyeron en el *Diccionario abreviado del surrealismo* la paternidad de dicha técnica, cuya trascendencia Breton siempre reconoció. En un texto donde se hace balance de la actividad surrealista, de sus logros y sus decepciones, *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*, fechado en 1939, señala que la *decalcomanía sin objeto* de Domínguez y el *fumage* de Paalen abren las puertas al *automatismo absoluto*.[179]

Juguetes del deseo (los objetos surrealistas)

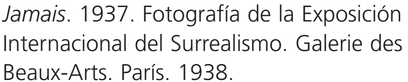
En el catálogo de la muestra de objetos surrealistas, celebrada en 1936 en la Galería Charles Ratton de París, Domínguez figura con varias obras. Georges Hugnet y Marcel Jean escribieron sendos artículos donde elogiaron sin reservas las piezas que Domínguez presentó en aquella exposición colectiva del grupo.

Inventor de juguetes para tus propios juegos. Así es como lo definió el poeta canario Emeterio Gutiérrez Albelo en un poema donde simulaba sorprenderlo por la mirilla de la puerta de su estudio de Tacoronte, mientras pintaba ensimismado. En la edad adulta siguió construyendo objetos que eran máquinas inútiles y maravillosas, máquinas cuyo combustible era el deseo, sustancia fácilmente inflamable. El simbolismo maquínico de estas piezas nos remite a la energía libidinal. Estos objetos maquinan flujos de sentido que se retroalimentan y autodestruyen.

Un ejemplo de objeto onírico es *L'Arrivée de la Belle Époque*. Se inspira en un sueño de Breton que éste recogió en el *Primer Manifiesto* (1924). He aquí su contenido: un día antes de acostarse, hallándose en un estado de vigilia el poeta se vio asaltado por la imagen alucinante de un hombre cortado en dos por una ventana. Domínguez propuso una traducción visual de dicho sueño. Y a partir de una figurita popular de estilo *art nouveau* y un viejo marco, ambos encontrados en el rastro de París, elaboró este objeto surrealista que es al mismo tiempo un homenaje al mundo poético de Breton. La seductora mujer que saluda la llegada de la *Belle Époque* designa el triunfo de la utopía con la esperada revancha del principio de placer sobre el principio de realidad. Cuando esta obra fue expuesta en la famosa muestra colectiva de objetos surrealistas celebrada en la Galería Charles Ratton de París (1936), André Breton aludió a ella en el texto del catálogo, señalando que el camino que asciende y el que desciende son el mismo. El hecho de que también se conozca esta obra como *Voyage à l'infini* puede interpretarse en un sentido utópico. Así pues, el anuncio de la llegada de la *Belle Époque* no es sino una manera de proclamar el carácter utópico de los fines que el Surrealismo perseguía. El personaje femenino recuerda a la heroína que saluda al pueblo desde lo alto de una barricada en *La Libertad guiando al pueblo,* célebre cuadro de Delacroix. El horizonte utópico fue fijado por los surrealistas en el *point suprême,* concepto que simbolizaba para

[179] Véase el catálogo de la exposición *Éxodo hacia el sur. Óscar Domínguez y el automatismo absoluto,* IODACC, Cabildo de Tenerife, 2006.





Jamais. 1937. Fotografía de la Exposición Internacional del Surrealismo. Galerie des Beaux-Arts. París. 1938.



La brouette capitonée. Fotografía de Man Ray. 1936.



Les soucoupes. Óscar Domínguez. 1937. Colección privada. París.

Breton la resolución de todas las contradicciones: de lo alto y de lo bajo, del espíritu y la materia, de la razón y la emoción. Los dos vectores incrustados en el marco de la ventana tienen direcciones opuestas, uno hacia arriba y otro hacia abajo, configurando un emblema del advenimiento de una edad de oro en la cual todas las contradicciones serán superadas.

Una carretilla de acarreo de materiales agrícolas se convierte en un lujoso sillón. Domínguez, siguiendo la mejor tradición dadá del *ready-made*, renunció a fabricar el objeto; se limitó a comprarlo en una ferretería cualquiera. Luego encargó a un tapizador que le diera al mismo el acabado de un sillón de lujo. Nos referimos a su famosa *Brouette capitonnée.* La "chispa" poética salta cuando un objeto adquiere un sentido estético que no tenía originariamente (*depaysement*). Sabemos que una carretilla, en tanto que humilde herramienta de trabajo asociada a la vida esclavizada del campesino, es también un signo que distingue a los individuos de esta clase social baja, cuyas pertenencias tienen que ver casi siempre con el trabajo de sus dueños, en oposición a los individuos de la clase social alta, en cuyas casas suele haber lujosos sillones para que quienes no han trabajado nunca descansen del tedio que les produce su ociosidad. Aquí el artista introduce una noción revolucionaria: la carretilla puede llegar a emanciparse de su función y de las connotaciones ideológicas que designa, convirtiéndose en un sillón *capitonné,* mueble asociado a la noción de lujo. No se trata de preferir el trabajo al ocio, sino todo lo contrario. Todos deben poder soñar con sentarse en un sillón así. La ironía alude a la lucha de clases. Esta imagen dio la vuelta al mundo gracias a una foto de Man Ray que representaba a una hermosa modelo vestida con un lujoso traje de noche, diseño de Made-



Sin título. Óscar Domínguez. 1940. Tenerife Espacio de las Artes. TEA. Cabildo de Tenerife.



Paisaje de redes. Óscar Domínguez. 1939. Colección privada. París.



La Mante religieuse. Óscar Domínguez. 1938. Tenerife Espacio de las Artes. TEA. Cabildo de Tenerife.

leine Vionnet. Este objeto fue reproducido en diversas revistas de moda. La fotografía de Man Ray contribuyó, sin duda, a la difusión de esta sugerente imagen surrealista.

De su producción surrealista cabe destacar los cuadros de su etapa *Cósmica* (1938-1940). Estos paisajes oníricos pueden interpretarse como evocaciones de los paisajes volcánicos de su tierra natal; pero, en realidad, su significación es universal y ambivalente: representan cataclismos geológicos que anuncian el fin de los tiempos o el nacimiento de una nueva era. Algunos críticos, como Eduardo Westerdahl, vieron en ellos premoniciones de la destrucción que la guerra mundial sembraría en Europa. Asimismo, la etapa de las *Redes* (1940-1942) simbolizaría la pérdida de la libertad asociada a la existencia de los campos de concentración. Durante la guerra emigró junto con otros surrealistas a Marsella, alojándose en la mítica villa de Air-Bel, donde participó en diversos juegos surrealista, el más importante de los cuales fue el *Jeu de Cartes* de Marsella. En este tarot, que pretendía reflejar la escala de valores del Surrealismo, Domínguez diseñó las cartas del *Sueño* y el mago *Freud*, dos de los emblemas que presiden su obra.

Durante la guerra vivió en París, soportando las duras condiciones de vida durante la ocupación alemana. Fue entonces cuando empezó a frecuentar a Pablo Picasso, bajo cuya influencia cayó, como tantos otros artistas del siglo XX. En los años cincuenta, aquejado por la enfermedad acromegálica, entró en una espiral autodestructiva. Como amante oficial de la vizcondesa de Noailles se movía en los ambientes de la alta so-

ciedad parisina. No obstante, en los años cincuenta elaboró una versión personal del lenguaje picassiano, denominada etapa de *Triple trazo.* Y en 1955 volvió a realizar decalcomanías que rememoraban los paisajes volcánicos de Canarias.



Óscar Domínguez y Eduardo Westerdahl. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

JUAN ISMAEL O EL ENIGMA DEL INVITADO

La metafísica insular como empresa del conocimiento era al mismo tiempo una fuente de melancolía para el hombre isleño. Hay una obra de Juan Ismael titulada *Los habitantes del jardín* (1935), donde la isla es un espacio inquietante y siniestro, invadido por plantas carnívoras.

La obra de Juan Ismael es tan enigmática y esquiva como lo fue su vida misma. Nació en La Oliva (Fuerteventura) el 19 de diciembre de 1907, siendo bautizado casi un año después, en la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife, ciudad a la que sus padres habían trasladado su residencia.

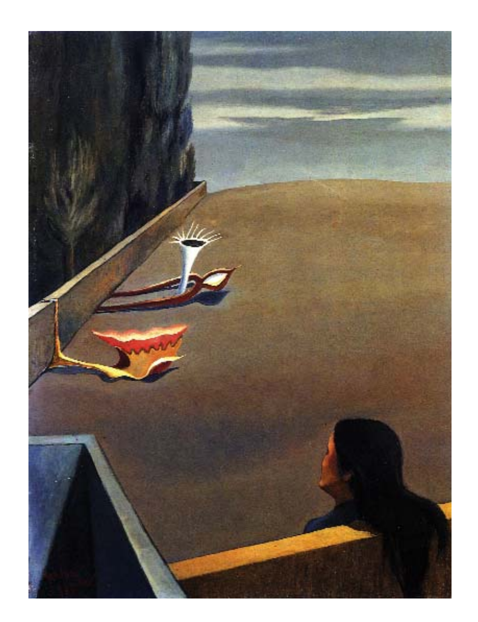


Retrato de *Juan Ismael* por Eduardo Westerdahl. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

Se suele encuadrar a este artista en las filas del Surrealismo insular, nosotros también lo hacemos; aun cuando su mundo poético sea tan personal que difícilmente encaja en ninguna tendencia. Para ser surrealista le faltaba una cierta delectación en los aspectos materiales y bajos de la existencia; su visión espiritualista del mundo, teñida de melancolía, excluía la indagación escatológica o la tendencia al escándalo, prácticas a las que los surrealistas eran tan aficionados. No bajó, como Domínguez, a las alcantarillas del subconsciente. *El aire que me ciñe*, título de uno de sus libros de poesía, expresa la voluntad de dotar a los cuerpos de un aura inmaterial. Las repugnantes imágenes de los fluidos corporales, como la sangre o el semen, que revelan la condición material del hombre, no despertaban su interés. Tenía puntos en común con los metafísicos italianos, Carlo Carrá y Giorgio de Chirico, pero su imaginación no estaba sometida a la norma clásica. Había siempre un elemento imprevisible en su mundo poético. Fue alumno de la Escuela Luján Pérez; pero no era un indigenista. Apreciaba la obra enigmática de Spies[180], aunque no puede decirse que ejerciera una influencia decisiva sobre él. No practicó el automatismo, pero construía sus imágenes como un sonámbulo o médium que escucha una voz que viene de un origen ignoto. El carácter onírico de su imaginería poco tiene que ver con el *retorno al orden.* De este modo la crítica se pierde estableciendo matizaciones en las que es preciso introducir siempre una cláusula adversativa: *sí, era surrealista, pero…; sí, seguía la senda idealista de los metafísicos italianos, pero…,* etc.

En su isla tampoco reinaba la felicidad. Su visión era angelical pero no beatífica. Operaba en su obra una marcada filiación dualista (materia/espíritu). En su primera exposición celebrada en el Teatro de Marte de Santa Cruz de La Palma, en 1930, expuso sus *Gráficos marinos.* En dicha serie Ismael propuso una reducción geométrica de las imágenes del mar que obedecía, según le confesó a su biógrafo Eugenio Padorno, a la necesidad de impugnar *la concepción mitológica y barroca de* El Poe-

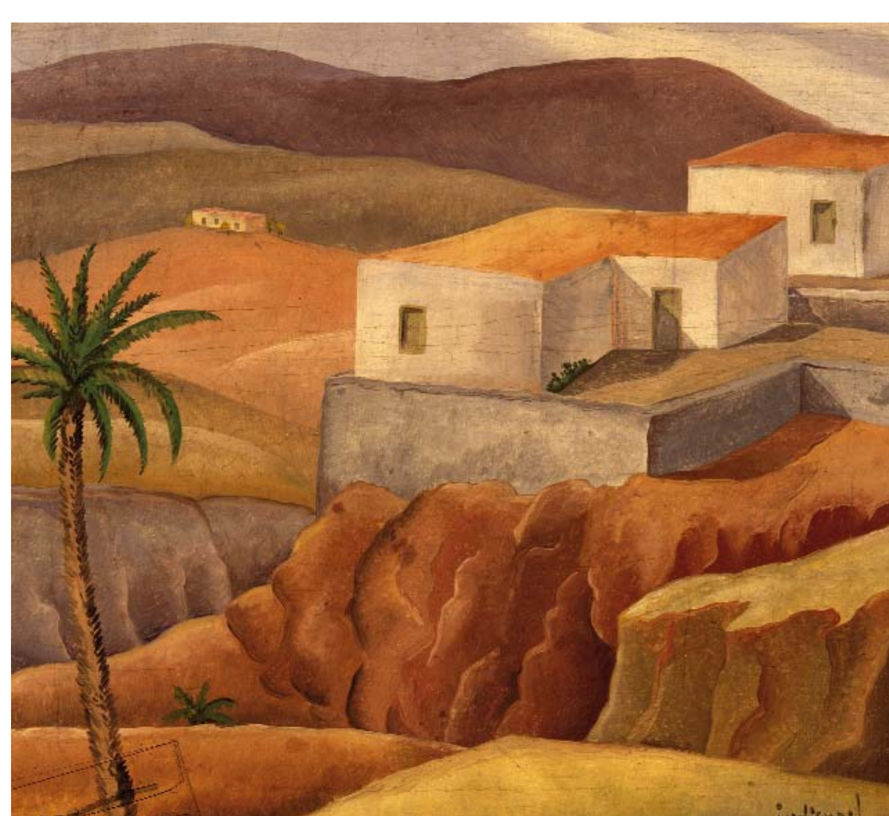
[180] Emeterio Gutiérrez Albelo mencionó en un poema dedicado a Ismael la influencia de Spies: "Tu 'canción primaveral'/colgada sobre mi lecho/ claros anillos de Spies,/sobre la flor de tus dedos" (*Romanticismo y cuenta nueva,* 1933).



Los habitantes del jardín. Juan Ismael. 1935. Colección privada.



Autorretrato como caballero romántico. Juan Ismael. Colección privada.



Paisaje de Tenerife. Juan Ismael. 1932. Colección privada.

ma del Atlántico*, de Néstor de la Torre*[181]. Frente a la opulencia retórica de las imágenes del mar de Néstor, sobrecargadas de simbolismo, opuso Ismael una visión esquemática y económica, visión que abría a los creadores canarios la senda de una nueva manera de interpretar la naturaleza insular. Frente al lujo, la pobreza; frente a la exhuberancia, la esencialidad; frente a la dicción hiperbólica, la concisión. De las embravecidas olas sobre las que cabalgaban enjoyados peces (Néstor), sólo quedan sus líneas esenciales. *Psicodramas* es el término acuñado por su amigo Pedro García Cabrera para definir estos esquemas dinámicos del mar[182]. El crítico Ernesto Pestana Nóbrega veía en ellos la posibilidad de trascender los datos del mundo sensible. Se trata de la primera tentativa de brindar una interpretación esencialista de la naturaleza canaria:

> (…) Juan Ismael tiende su vista sobre la isla y tropieza también con el mar. Pero el mar no se aparece a Juan Ismael en danzas agigantadas, en movimientos rizados de olas, en virutas atlánticas; no se le presenta con la cabellera alborotada; no se detiene a bailar ante la vista. El mar le entra a Juan Ismael por los ojos hasta ese laboratorio interior que tiene todo poeta lírico. Allí lo desbrava, y después de aquietarlo, le extrae todo el zumo que lleva dentro. Y cuando le da salida por esos dibujos que todos hemos visto, el mar aparece desnudo de oropeles, exacto y limpio, con ese mecanismo de sinceridad que mueve al lirismo.[183]

Los *Gráficos marinos* de Juan Ismael eran plenamente vanguardistas. Negaban cualquier referencia tanto a la imagen naturalista del mar (Ló-

[181] Eugenio Padorno: *Juan Ismael,* Biblioteca de Artistas Canarios, nº 30, Gobierno de Canarias, 1995, p. 26. Véase también el catálogo de la exposición *Juan Ismael [Antológica],* organizada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, cuyo comisario fue Carlos Eduardo Pinto, 1998.

[182] Pedro García Cabrera: “La exposición Juan Ismael”, en *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 24 de diciembre de 1930.

[183] Ernesto Pestana Nóbrega: “La exposición de Juan Ismael”, en *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 9 de enero de 1930.

pez Ruiz) como a la simbolista (Néstor). Sin embargo, en su serie de los *Paisajes del Sur de Tenerife* había un elemento iconográfico que provenía de la estética simbolista, a través de Puvis de Chavannes. La imagen de un barco cuyas velas apuntaban hacia la línea del horizonte, sin traspasarla nunca, es una metáfora recurrente en toda la poesía simbolista que alude a la soledad del hombre, recluida su alma en la cárcel de su cuerpo. Éste es el origen de la angustia que atenaza al habitante de la isla, siempre pugnando por evadirse de ella: *En mi isla se acaban los caminos* —escribe en un poema Juan Ismael— / *ante el profundo mar que la aprisiona/ el hombre que camina hasta la orilla/ por su perdida fe no pisa el agua*[184].

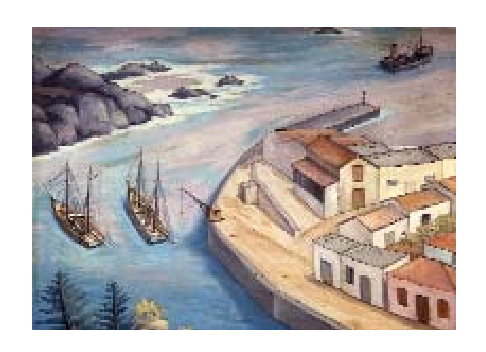
El artista desarrolló sus ideas sobre el paisaje canario en *Indagación de la isla* (1934). Este texto de prosa poética escrito en Madrid constituye un ejercicio que cifra en la memoria y en la imaginación el origen del acto creativo: *La memoria es la potencia más poética de nuestro intelecto. Yo empecé a ver Canarias y a saber cómo era su paisaje, cuando comencé a recordarla. Los cuadros que hice aquí —todos dicen que eran muy isleños— los hice de memoria*[185]. La reinvención de la isla que propone Juan Ismael es fruto de la melancolía. Los paisajes del sur de Tenerife que pintó entonces producen una sensación de irrealidad. El mar es un lago de aguas quietas; las casas y los campos aparecen envueltos en una luz brumosa. No hay habitantes en estos paisajes enigmáticos. Es una construcción imaginaria cuyo carácter abstracto proviene de la memoria, como señala el propio artista.

El ejercicio mnemotécnico es la fuente genuina de la belleza. Aquellos cuadros pintados en Madrid no reproducían el paisaje del sur de Tenerife sino el de la mente del artista. Tras su etapa "canaria", en la que se daba una confluencia temática con la obra de los pintores de la Escuela Luján en cuyas aulas estudió, se adhirió a la estética del Surrealismo, y entonces la Caja de Pandora de sus pesadillas se abrió para dar salida a todos sus fantasmas familiares que recorrieron la isla como habitantes irredentos de un castillo encantado. Puede decirse que el tema monográfico de su pintura es el deambular de las ánimas del purgatorio, iconografía que expresaba un culto muy arraigado entre las capas populares de la población del archipiélago (los famosos *cuadros de ánimas* de los que hay abundantes ejemplos en la pintura canaria de los siglos XVII y XVIII). El texto que mejor ilustra su visión fantasmal de la naturaleza canaria es el último capítulo de la novela *Crimen,* de Agustín Espinosa, titulado *Epílogo en la isla de las maldiciones*. Los personajes fantasmales que pululan en la pintura de Juan Ismael como súcubos e íncubos también se encuentran en el texto de Agustín Espinosa, donde los espectros de los ahogados —*voces impotentes de náufragos*— cobran vida y se pasean entre los vivos con total naturalidad. Lo que el mar trae a la isla son *esos cadáveres que ha tendido la última marea sobre las playas del alba.* En la pintura de Juan Ismael la cadena interminable e imprevisible de las metamorfosis se reviste a menudo de un significado siniestro y tenebroso.

Su reinvención poética de la isla genera un régimen de imágenes que pertenecen al orden de lo sobrenatural. Aficionado al esoterismo y



Sin título. Juan Ismael. Colección privada.

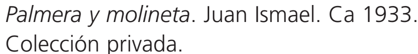


Un paisaje del norte de Tenerife (Garachico). Juan Ismael. 1934. Colección privada.

[184] Eugenio Padorno, *Juan Ismael, op. cit.* p.11.

[185] Este texto fue rescatado por Eugenio Padorno, quien lo publicó por primera vez en su monografía *Juan Ismael, op. cit.*

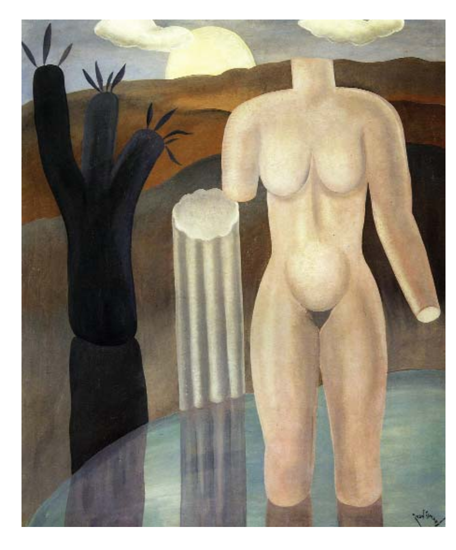




Palmera y molineta. Juan Ismael. Ca 1933. Colección privada.



Sin título. Juan Ismael. Colección privada.



Sin título. Juan Ismael. Colección privada.

afiliado en su juventud a la masonería, tenía tendencia a concebir la pintura como ectoplasma. Eduardo Westerdahl destacó la condición angélica de su orbe creativo. Su apariencia física y su talante espiritual hablan, según Westerdahl, de un ser descarnado: *fino fantasma de sus propios cuadros, inatacable, transparente y alto*[186]. El mundo de Juan Ismael estaba penetrado de espiritualismo; sus figuras descarnadas así lo proclaman. Eduardo Westerdahl afirmaba que el angelismo le venía de Eugeni d'Ors, crítico catalán que apreciaba tanto su pintura como aborrecía la de los surrealistas[187]. El Surrealismo de Ismael está emparentado con el de Giorgio de Chirico, que, como sabemos, fue el padre de la iconografía surrealista, aunque se enemistara después con Breton y su grupo.

Como en Giorgio de Chirico, había en Juan Ismael una secreta fascinación por el mundo de las estatuas clásicas, aspecto de su obra que también supo valorar Eugeni d'Ors: *todo cuadro suyo posee un esqueleto de dibujo debajo del sugestivo plumaje*[188]. El concurso mirífico de los ángeles preside la construcción de su poesía y de su pintura. Desprovistos de carnalidad, sus ángeles son personajes fantasmales sometidos a la tortura de misteriosas e interminables metamorfosis. Su versión del Surrealismo, angelical a la vez que fantasmal, contrasta con la carnalidad trágica de la visión del otro gran surrealista canario, Óscar Domínguez, obsesionado por una constelación de imágenes de violencia y sexo, de pistolas y putas.

Juan Manuel Trujillo, que fue un buen amigo suyo y compartió piso con él en Madrid, sostenía que el carácter onírico de su obra no permitía encuadrarlo en el Surrealismo, de cuya estética materialista estaba muy alejado. La dimensión culta de la pintura metafísica era apreciada por el director de la *La Rosa de los Vientos,* de ahí que al glosar la exposición que celebró Juan Ismael en 1935 afirmara que su imaginería tenía más puntos en común con los metafísicos italianos (Carrá y Chirico) que con los surrealistas. Eduardo Westerdahl también señaló las

[186] Luis Dandín (seudónimo de Eduardo Westerdahl): "Pintar … y pintar por pintar", en *Canarias,* Santa Cruz de Tenerife, 25 de octubre de 1947.

[187] "Creo que Eugeni d'Ors fue uno de los hombres que más influyó en la obra de Juan Ismael" (Luis Dandín, *op. cit.*)

[188] Eugeni d'Ors, texto del catálogo de la exposición individual de Juan Ismael en el Gabinete Literario, 1947.

diferencias de éste con el movimiento surrealista: *Juan Ismael escapa a la doctrina de este movimiento, esencialmente automático, al realizar una obra con gran perfección técnica, cosa que nunca interesó al movimiento surrealista*[189]. Los organizadores de la exposición surrealista de 1935 tampoco se engañaron sobre el significado de su pintura, no invitándole a participar en la misma. Sí estuvo presente, en cambio, en la *Exposición de Arte Contemporáneo,* organizada por *Gaceta de Arte* en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, del 10 al 15 de junio de 1936, donde había una representación mayoritaria de objetos, revistas y libros surrealistas.

El prestigio de su obra en el panorama de las vanguardias españolas de los años treinta fue notable. En 1935 celebró una exposición individual, organizada por ADLAN en el Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción de Madrid, donde presentó diecisiete cuadros y tres dibujos. Y en 1936 fue seleccionado en la mítica *Primera exposició del Grup Logicofovista,* organizada también por ADLAN en Barcelona, a raíz de la estancia de Paul Éluard en dicha ciudad. Juan Ismael expuso con la plana mayor del Surrealismo español (Maruja Mallo, Angel Ferrant, Remedios Varo, etc.), presentando tres obras en dicha cita: *L'arpista tot improvisant, En arribar Clotilde* y *Va arribar quan jo l'esperaba.* La invitación le fue cursada a través Juan Marinello, con el aval de Guillermo de Torre. Así pues, Juan Ismael fue el único artista español que participó en las tres exposiciones organizadas por ADLAN en los años anteriores al estallido de la Guerra Civil, celebradas en las tres ciudades donde dicha asociación estaba radicada: Tenerife, Madrid y Barcelona. Vinculado a la vanguardia madrileña mientras vivió en esta capital en los años treinta impartió clases en la Escuela Nacional de Cerámica, junto con Maruja Mallo y Antonio García Lamolla.

Juan Ismael siempre estuvo rodeado de poetas. En su juventud fue amigo de Pedro García Cabrera, de quien era vecino en el barrio de Salamanca de la capital tinerfeña. Ilustró la portada del único número de la revista *Cartones.* Y cuando Domingo Pérez Minik publicó su *Antología de la poesía canaria,* realizó retratos a plumilla de los poetas antologizados. La relación entre pintura y poesía es una constante en su obra[190]. Fue amigo también de Agustín Espinosa y Emeterio Gutiérrez Albelo. Ilustró la cubierta del libro de éste último, *Romanticismo y cuenta nueva* (1933), cuyos poemas, de fuerte contenido visual, parecen descripciones de obras de Ismael, aunque no lo son. En la posguerra colaboró con la revista *Mensaje,* de Pedro Pinto de la Rosa, de quien nos dejó un magnífico retrato. Los ángeles y fantasmas que pueblan su poesía son los mismos que "aparecen" en su pintura. En este sentido no es casual que Juan Ismael diseñara en 1935 un boceto para un mural no realizado sobre la isla de San Borondón, obra perdida. El pintor de fantasmas no podía dejar de pintar la aparición de la isla-fantasma, siendo uno de los pocos artistas de la época que atendió al llamamiento que había hecho en 1932 María Rosa Alonso a los poetas para que se ocuparan del mito de San Borondón[191]. A juicio de Nilo Palenzuela, su in-



Sin título. Juan Ismael. Colección del Gobierno de Canarias.



Retrato del poeta Pedro Pinto de la Rosa. Juan Ismael. 1946. Colección privada.

[189] Luis Dandín, *op. cit.*

[190] Publicó dos *plaquettes*: *El aire que me ciñe* (1946) *y Chalet de O'Gorman* (1977).

[191] Hay una reproducción fotográfica de esta obra desgraciadamente perdida, *Aparición de la isla de San Borondón,* en Eugenio Padorno: *Juan Ismael, op. cit.*, p. 106.



Juan Ismael junto a su *Aparición de la isla de San Borondón.* Proyecto de decoración mural. 1935.



Caballo verde para la primavera. Juan Ismael. 1947. Colección privada.

terés por el Simbolismo y los emblemas (escaleras, soles, lunas, semiesferas, etc.) no provenía del repertorio iconográfico freudiano, al que tanto recurrieron los surrealistas, sino al hecho de haber pertenecido a la masonería[192]. Aunque también puede invertirse el razonamiento: perteneció a la masonería en su juventud porque desde entonces estaba interesado en estas cuestiones simbólicas y espirituales.

[192] Nilo Palenzuela: "Juan Ismael. Recuerdos, paisajes, deseos", en *Juan Ismael (antológica),* Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998, p. 40.



Cueva de guanches. Óscar Domínguez. 1935. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

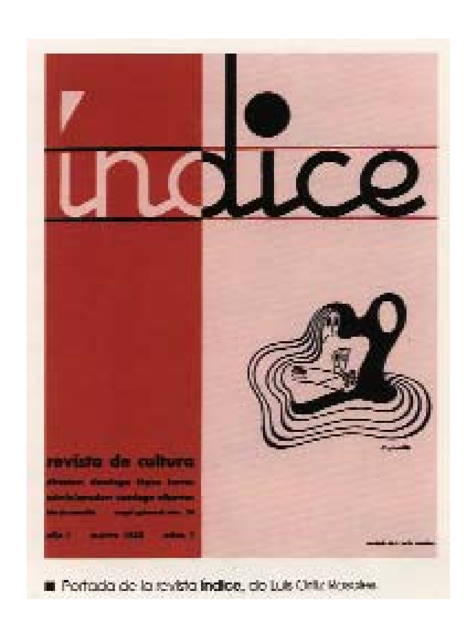
CUEVA DE GUANCHES, DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Fernando Castro Borrego

El padre de Óscar Domínguez se interesó siempre por las antigüedades aborígenes. Tenía en su casa de Tacoronte una pequeña colección de restos arqueológicos, colección que proclamaba un interés por estas cuestiones que el sabio Sabino Berthelot había extendido en la burguesía ilustrada tinerfeña desde la segunda mitad del siglo XIX. No es una casualidad que el Museo Casilda de Tacoronte, que albergaba una heterogénea colección, donde las momias guanches se exhibían junto a cajas de mariposas de América del Sur, estuviera a tiro de piedra de la casa familiar del artista. Sin embargo, al nacer éste (1906), dicho museo ya no existía; de modo que debió de haber oído historias sobre el contenido del mismo a su padre, que, como hemos visto, era aficionado a coleccionar tales objetos. En la prensa de Tenerife se publicaron noticias sobre restos arqueológicos encontrados en el municipio de Tacoronte. Cuando Óscar Domínguez pintó *Cueva de guanches* no reprodujo la visión romántica que su padre tenía de los primitivos habitantes de las Islas. La identificación simbólica de la muerte con los deseos reprimidos es lo que el cuadro expresa de un modo alegórico. Así como los muertos resucitan levantándose de sus tumbas, los deseos afloran desde el fondo de la psique. Es una forma de hacer justicia. El reino de la naturaleza se cobra su particular venganza con el reino de la cultura. La metáfora relaciona analógicamente el subconsciente con el subsuelo. El corte estratigráfico funciona de un modo sincrónico: presente y futuro se exhiben simultáneamente, en un mismo plano. En C*ueva de guanches* los deseos fluyen en cascada entre los distintos niveles de un corte estratigráfico. El contenido de la alegoría se presenta como una excavación del inconsciente que en medio de la noche se convierte en un espectáculo iluminado por reflectores. Los deseos se solidifican distribuyéndose en estratos o en anaqueles de una biblioteca imaginaria y espectral de los ancestros. Los niveles suben y bajan como si fuesen vasos comunicantes. Arqueología y Psicoanálisis se funden. Es éste un mundo sin historia. El paisaje subterráneo ocupa casi la totalidad del lienzo. Lo invisible y prenatal importa más que lo visible. El mundo real se abisma en las profundidades del subconsciente bajo una estrecha franja de tierra, allí donde un personaje de espaldas y desnudo parece pescar al pie de un acantilado. Lo que él ve es invisible para nosotros y lo que nosotros vemos es invisible para él. El sujeto ignora, evidentemente, la existencia del mundo reprimido que reposa bajo sus pies. Lo invisible es lo real. El acto de pescar tiene que ver seguramente con esta idea de explorar lo desconocido; pues el pescador no sabe ni ve qué es lo que se mueve en las profundidades del océano donde ha lanzado el anzuelo.



LA CRÍTICA DE ARTE Y LAS REVISTAS



Portada de la revista *índice*, de Luis Ortiz Rosales.

Entre 1927 y 1935 vieron la luz cuatro revistas de vanguardia en la que pintores y poetas pudieron dar tienda suelta a su creatividad: *La Rosa de los vientos* (1927-1928), *Cartones* (1930), *Gaceta de Arte* (1932-1936) e *Índice* (1935)[193]. No había precedentes en Canarias de tal fervor editorial.

La actividad crítica se centró en Tenerife, mientras que la creación plástica halló en Las Palmas y en la Escuela Luján el medio propicio. Así como en Las Palmas fue Felo Monzón el gran educador de la sensibilidad estética, en Tenerife le correspondió esta tarea a Eduardo Westerdahl, pero había más nombres. En primer lugar estaba Ernesto Pestana Nóbrega, uno de los críticos más brillantes de su generación, fallecido prematuramente. Agustín Espinosa, Domingo López Torres y Pedro García Cabrera, partidarios de la doctrina surrealista. Y no podemos dejar de mencionar a Ramón Feria (1909-1942), magnífico ensayista que nos dejó un libro en el que expresaba una fervorosa confianza en el progreso de las artes: *Signos de arte y literatura* (Madrid, El Discreto, 1936). Este libro, que es el primer intento de analizar toda la producción artística de las vanguardias insulares, nació a raíz de la exposición de Santiago Santana en el Ateneo de Madrid (1934), en la que Antonio Dorta, otro intelectual casi olvidado de aquel glorioso periodo, dictó una conferencia.[194]

LA ROSA DE LOS VIENTOS

En 1927 nace *La Rosa de los vientos,* de la que vieron la luz cinco números. Fue la primera experiencia literaria de la vanguardia en Canarias. Sus redactores se fijaron como modelo la estética del *creacionismo* francés, de la revista *Nord-Sud.* Mantenían posiciones cercanas a las que defendía en Madrid aquel gran proselitista de lo nuevo que fue Ramón Gómez de la Serna. A diferencia de las demás revistas de la vanguardia insular era una publicación volcada casi exclusivamente hacia la expresión literaria. No había una vocación de integrar pintura y poesía; pero hay que decir que en su seno se formaron algunos de los críticos de arte más brillantes del momento, como Ernesto Pestana Nóbrega. Y otro colaborador de la revista, Agustín Espinosa, plasmó en *Lancelot 28º-7º* un modelo estético inspirado en el creacionismo francés del que la obra

[193] La revista *Índice* (1935), dirigida por Domingo López Torres, de la que sólo se editó un número completa esta lista. *Cfr.* Andrés Sánchez Robayna y Nilo Palenzuela: *Cartones e Índice. Edición facsímil,* Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1992.

[194] Anelio Rodríguez Concepción: “La trayectoria de Ramón Feria”, en *Canarias. Las vanguardias históricas,* 1992, *op. cit. Ídem*: “Ramón Feria”, en *Gran Enciclopedia Canaria*, Centro de Cultura Popular Canaria, 1995.

pictórica de Jorge Oramas sería su más exacta expresión. Los redactores de esta revista se consagraron a reinterpretar los mitos y la literatura popular de Canarias. La naturaleza reinventada y la mitología como fuente de conocimiento constituía el núcleo del programa estético de la revista. Juan Manuel Trujillo no fue el único intelectual de *La Rosa de los Vientos* interesado en revisar el concepto de tradición en Canarias. Espinosa planteó también esta preocupación generacional: *Una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difumino total.*[195] Reinvención y tradición no eran para Agustín Espinosa y Juan Manuel Trujillo conceptos antagónicos. El primero creía en la continuidad histórica, de modo que cuando escribió en *Gaceta de Arte* su artículo sobre Eduardo Gregorio, lo tituló así: *La herencia de Luján Pérez. Eduardo Gregorio el incubador*[196]. Cabe pensar, pues, que Gregorio incuba la simiente de Luján. En este sentido, la revista se propuso revisar la trascendencia de las principales figuras de la ilustración canaria, desde Clavijo Fajardo hasta Viera y Clavijo. En éste último cifraba Espinosa *el signo interior* de una hipotética identidad canaria que no será excluyente sino multipolar[197].



Portada de *La Rosa de los Vientos*.

Juan Manuel Trujillo y su polémica con Eduardo Westerdahl

Juan Manuel Trujillo no era un vanguardista, si por vanguardia se entiende la defensa a ultranza de un programa estético e ideológico que rompe con el pasado. Era un intelectual comprometido con la modernidad e interesado en restaurar la cadena de la tradición, pero de un modo selectivo. Su gran tema fue, justamente, la ausencia de tradición. Como el artista canario siente la angustia de no saber a qué tradición adscribirse, postulaba Juan Manuel Trujillo que *antes de crear hay que fundar*. Ésta fue su gran obsesión, resumida en una pregunta esencial: *¿Existe una tradición?* Trujillo partía de la siguiente reducción fenomenológica: *Canarias se ignora e ignora que se ignora*[198]. Este problema lo planteaba en términos de autoconciencia. No hay tradición sin conciencia, pues el artista que trabaja en Canarias *tiene,cuando comienza a hacer literatura o arte, una inquietud que es la de no saber cuál es la tradición en la que tiene que entrañarse, a qué tradición va a servir, en cuál ha de vivir y respirar*[199]. Así pues, el autoconocimiento es lo que dota de sentido a la tradición.

Antes de que naciera *Gaceta de Arte,* quien luego sería su director y principal teórico, el crítico de arte, Eduardo Westerdahl fue acusado de cosmopolita por Juan Manuel Trujillo, ensayista y director de *La Rosa de los Vientos.* En el homenaje que, en 1928, se le rindió a Agustín Espinosa en el Puerto de la Cruz, para festejar su toma de posesión como nuevo catedrático de Literatura, Juan Manuel Trujillo tomó la palabra para lanzar la siguiente acusación contra Eduardo Westerdahl, paladín de un grupo de jóvenes intelectuales que venían pidiendo paso en el panorama de la cultura insular:

[195] Agustín Espinosa: *Lancelot 28º 7º, (Guía integral de una isla atlántica),* Editorial Interinsular, Santa Cruz de Tenerife, p. 9.

[196] *Vid.* Agustín Espinosa: "La herencia de Luján Pérez. Eduardo Gregorio, el incubador", en *Gaceta de Arte,* n 14, abril de 1933.

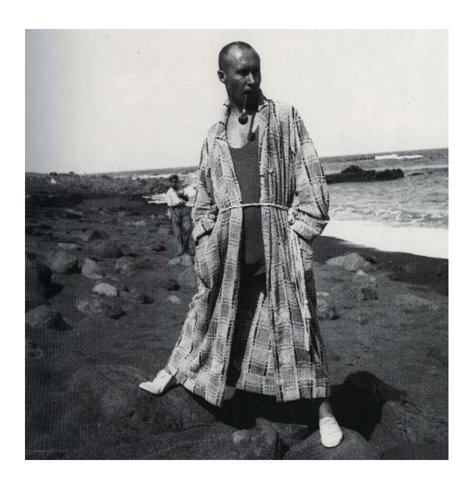
[197] Véase también Agustín Espinosa: "Sobre el signo de Viera", en *La Prensa,* 2 y 3 de enero de 1932. Originariamente este texto fue una conferencia dictada el 1 de enero de dicho año en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Adviértase que es el año en que Eduardo Westerdahl fundó *Gaceta de Arte.*

[198] Juan Manuel Trujillo: "Notas sobre Canarias. ¿Existe una tradición?", en *La Tarde,* 9 de octubre de 1934, recogido en Juan Manuel Trujillo: *Prosa reunida,* Aula de Cultura el Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1986, pp. 148 y 149.

[199] Juan Manuel Trujillo: "Tercera respuesta", en "Contestando al señor Westerdahl", en *La Prensa,* Santa Cruz de Tenerife, 15 de julio de 1928.



Lancelot, de Agustín Espinosa.



Eduardo Westerdahl. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

> Citaré el caso —un poco molesto para mí— de un periodista, Eduardo Westerdahl, escritor de sus entusiasmos de lo Cosmopolita o de sus entusiasmos de la Sociología —nunca del arte—, de Marinetti o de sus entusiasmos de la Psicología de Freud. Citaré este caso porque indocumentados de nuestro movimiento han querido ver en Eduardo Westerdahl un precedente de nuestra estética, cuando nosotros estábamos convencidos que defender el Cosmopolitismo, vestir el traje de normando o 'highlander' o de gitano, era continuar en el mismo provincialismo de vestirse con los tamarcos de los reyes indígenas de antes de la conquista.[200]

La respuesta de Westerdahl fue inmediata: (…) *de lo demás de vuestra* Rosa*, todo es frágil, ensayos que no pueden dar permanentes arquitecturas personales, cosas líndamente cómicas, críticas peregrinas, remedos de tendencias, obcecaciones ramonianas. La vulgaridad de última hora descubriendo a Charlot todos a la vez*[201].

A este artículo Juan Manuel Trujillo contestó con otro en el que ahondaba en la diferencia estética y cultural que media entre lo universal —de cuyo espíritu se reclamaba *La Rosa de los Vientos*— y lo cosmopolita, término que pretendía definir las aspiraciones estéticas de Westerdahl, cuatro años antes de que éste fundara su propia revista. Para Juan Manuel Trujillo, *La Rosa de los Vientos* aspira al *predicamento de Universalismo en Arte —concepto desconocido hasta 1927—, en oposición al Provincialismo y Cosmopolitismo, los dos conceptos que hasta 1927 venían dictando todas las manifestaciones artísticas en Canarias*[202]. Lo cosmopolita se manifestaba en una admiración ciega por toda las novedades y actitudes estéticas que vinieran de fuera. Mientras que la idea de lo universal postulada por Juan Manuel Trujillo venía a ser la prolongación del espíritu de la ilustración canaria, cuya figura señera fue el polígrafo Viera y Clavijo. Agustín Espinosa, el gran escritor surrealista y una de las voces más autorizadas de *La Rosa de los Vientos,* afirmaba en 1927, antes de que empezase a colaborar con *Gaceta de Arte,* que aquella revista, negando el siglo XIX y sus secuelas románticas, enlazaba con el espíritu del siglo XVIII, racionalista y universal. Así pues, el universalismo postulado por Juan Manuel Trujillo en el Manifiesto de *La Rosa de los Vientos,* declaraba la guerra no sólo al Regionalismo de pintores como José Aguiar o Francisco Bonnín, sino también a la música de Teobaldo Power, autor de los *Cantos canarios* y, por supuesto, a la estética decimonónica y sentimental de los poetas de la Escuela Regionalista de La Laguna.

La princesa Dácil y otros mitos insulares de la vanguardia

Otros redactores de *La Rosa de los Vientos* hicieron aportaciones sustanciales a este debate estético. Ya hemos visto como Andrés de Lorenzo-Cáceres desarrolló una teoría del paisaje insular en su libro *Isla de promisión*[203]. En las vanguardias se dieron distintas tentativas de restaurar una explicación mítica de Canarias ya como mito trágico ya como mito genésico. Éste último fue acuñado por los surrealistas siendo su contenido la asociación de la energía volcánica y el acto sexual. Óscar

[200] Juan Manuel Trujillo, en *La Prensa,* Santa Cruz de Tenerife, 3 de julio de 1928, reproducido en Juan Manuel Trujillo: *Prosa reunida,* Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, p. 88.

[201] *La Prensa,* julio de 1928.

[202] *Ídem.*

[203] Andrés de Lorenzo-Cáceres: *Isla de promisión* (1930-32), *op.cit.* Mito y metafísica van de la mano en las vanguardias históricas canarias. *Vid.* Nilo Palenzuela: "Sobre las vanguardias insulares: Un aprendizaje metafísico", *Archipiélago literario* (suplemento del diario *Jornada*), Santa Cruz de Tenerife, 18 de febrero de 1989.

Domínguez nos dejó alguna obra que ilustra este mito, como *El drago* (1935), donde el árbol totémico de Canarias hunde sus raíces en un río de lava en el que flota un piano y un desnudo femenino. Del segundo, cabe citar el "contramito" de la Princesa Dácil, sobre el que escribiera Agustín Espinosa. Las Islas ya no pueden tener como paradigma a la princesa aborigen enamorada del capitán español. A este respecto el ensayista Antonio Dorta afirmaba que este mito *tiene que servir de hito para una resurrección de la cultura de las islas*[204]. En 1928 Agustín Espinosa había elaborado en *Lancelot* un constructo mitopoyético sobre la isla de Lanzarote. Asimismo la isla de San Borondón, ínsula fantasma, inspiró a Juan Ismael. Mito y metafísica está presente en la obra de Óscar Domínguez. En *El Drago,* la lava se convierte en una metáfora del deseo. Y en *Las mariposas perdidas en la montaña* nos hallamos de nuevo ante el mito de los orígenes. La montaña azul en la que oran unas mujeres guanches es un tótem que se funde con la vida del propio artista. El mito está presente también en las cabezas totémicas de Plácido Fleitas.

Ernesto Pestana Nóbrega contra la aduana regionalista

No podemos ignorar la figura de Ernesto Pestana Nóbrega, fallecido prematuramente en 1931. Nadie fue tan contundente como él en denunciar la cortedad del horizonte estético de los regionalistas: *Hemos de pasar sobre los aduaneros regionalistas —escribía en 1928— portadores de todos los vientos universales de nuestra cultura. El arte siempre ha hablado en lengua universal*[205]. La nueva sensibilidad estética sólo podía imponerse *desregionalizando la región en una traducción de nuestra lengua a la lengua de todos*[206].

Éste fue el saludo de presentación que en 1930 Ernesto Pestana Nóbrega dirigió a los pintores indigenistas cuando exhibieron sus obras en Tenerife:

> Nos hallamos, pues, señoras y señores, ante una exposición de obras de artistas primitivos. Por eso dije antes que Tenerife vuelve a sentir sus aires agitados con estremecimientos de modernidad. Y es que estos expositores de Las Palmas, como toda pintura actual, se encuentra antes con la intuición del primitivo que con la mano del artista del siglo XX. Pero estamos también -sigue diciendo el crítico tinerfeño- ante una exposición de profundo sentido regional. Conviene acusar fuertemente este aspecto de la obra para establecer diferenciaciones con el falso concepto regional hasta ahora llevado en nuestras islas (...). Ahora, con esta exposición de nuestros amigos de Las Palmas, volvemos a encontrarnos con un profundo sentido regional. Los jóvenes tallistas que exponen aquí van derechamente camino de una plástica canaria. En algunas tallas —en casi todas está ya el tema regional, de campo o de mar— se advierten motivos ornamentales propiamente nuestros. Motivos ornamentales recogidos en las cuevas de los primitivos pobladores de las islas y que les sirven para hacer un arte actual, muy actual y muy canario. De la misma manera, el arte negro sirvió para dar salida a la más fuerte revelación de la historia del arte contemporáneo: el cubismo [207].

[204] Antonio Dorta: "Cartas a Dácil. Carta segunda", en *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 24 de junio de 1932).

[205] Ernesto Pestana Nóbrega: "Maruja Mallo", en *La Rosa de los Vientos,* nº 5, enero de 1928, recogido en Ernesto Pestana Nóbrega, *Polioramas, op. cit.*, p. 39.

[206] Ernesto Pestana Nóbrega, *Polioramas, op. cit.* p. 40.

[207] *Ídem.* pp. 53-56.



Domingo Pérez Minik, Juan Márquez, Domingo López Torres, Agustín Espinosa y Emeterio Gutiérrez Albelo. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

CARTONES

En el terreno de la crítica, el correlato de las indagaciones artísticas de los alumnos de la Escuela Luján hay que buscarlo en el grupo de poetas e intelectuales tinerfeños vinculados a *La Rosa de los Vientos* y *Cartones,* y que constituían "la generación 1930", exaltada por Andrés de Lorenzo-Cáceres en *Isla de promisión.* La reflexión sobre el paisaje canario culmina en 1932 con el citado texto de Andrés de Lorenzo-Cáceres. Según éste, la tarea que se trazó "la generación de 1930", a la que pertenecen los fundadores de la revista *Cartones,* fue la reinvención del paisaje insular a la luz de la poesía:

> Es necesario crearle un significado al paisaje, copiando a los aprendices de geografía que iluminan sus mapas dándole un color distinto a cada país. Nosotros mismos hemos de buscar el que al nuestro convenga, y dárselo para su distinción, después. Esta labor puede ser que sea la que la generación 1930 está llamada a realizar.[208]

Cartones mantuvo la línea de reflexión sobre Canarias que había inaugurado *La Rosa de los Vientos.* Pero introduciendo una preocupación por el paisaje que aquella revista sólo había manifestado en el campo de la poesía. La inquietud metafísica expresada por Andrés de Lorenzo-Cáceres en *Isla de promisión,* ya estaba presente en el texto de Pedro García Cabrera *El hombre en función del paisaje.* Siguiendo estas directrices estéticas, y bajo el rótulo de "la generación de 1930", García Cabrera quiso aglutinar a una serie de artistas que se había formado en la Escuela Luján, como Oramas. Monzón e Ismael. Fue en el único número de la revista *Cartones,* dirigida por Pedro García Cabrera, donde se plasmó fielmente el espíritu de dicha generación. Por otra parte, no es casual que en sus páginas se reprodujeran las imágenes de tres de los más representativos artistas de La Escuela Luján: Felo Monzón (*Pitera*), Juan Ismael (*Una de la tarde*) y Santiago Santana (viñeta con el mapa de Tenerife bajo la sombra de un drago). La refundación del Regionalismo canario, tarea que acometieron los redactores de la revista *Cartones,* obedecía a esta necesidad de formular una promesa sobre el destino colectivo de un pueblo, el canario, que hasta entonces había vivido en el exilio interior al que la ignorancia de su identidad le había condenado. Las efímeras pero prometedoras manifestaciones de la "generación de 1930", fueron la aparición de la citada revista, dirigida por el poeta Pedro García Cabrera, y la exposición de los alumnos de la Escuela Luján Pérez en Tenerife.

GACETA DE ARTE

Nos engañaríamos si creyésemos que *Gaceta de Arte* renunció a la utopía sólo porque no la emplazara en un territorio canario redescubierto o reinventado. Bien al contrario, ellos soñaron con unas islas de promisión. En un doble sentido: proponiendo que las Islas fuesen un espa-

[208] Andrés de Lorenzo-Cáceres, *op. cit.* p. 35.

cio diseñado racionalmente[209], y convirtiéndolas en estación científica de las ideas, en el sentido metafórico de un "laboratorio flotante".[210]

Eduardo Westerdahl fue su director, el poeta García Cabrera ejerció como secretario de redacción, mientras que Domingo Pérez Minik se encargó de la crítica literaria. Escribieron en sus páginas Francisco Aguilar, José Arozena, Andrés de Lorenzo-Cáceres, Ramón Feria, Óscar Pestana Nóbrega y José Mateo Diaz. Entre los colaboradores peninsulares el más asiduo fue Guillermo de Torre; pero también estaban Luis Castellano, Piqueras, García Maroto, etc. Entre sus colaboradores extranjeros hay que mencionar a Torres García, Arp, Alfred H. Barr, Willy Baumeister, André Breton, Amadée Ozenfant, Jean Cassou, René Crevel, Will Grohman, Paul Éluard, Le Corbusier, Anatole Jakovsky, Wassily Kandinsky, Ludwig Hilbersheimer, Herbert Read, Franz Roh, André Salmon y Alberto Sartoris. En sus páginas figuran artículos fundamentales sobre Maruja Mallo, Vordenberge-Gildewart o Baumeister, quien diseñó la portada del último número. A Pablo Picasso estuvo dedicado el penúltimo número. En arquitectura sus manifiestos racionalistas reflejaban posiciones afines a las del GATPAC, grupo catalán que es mencionado ya desde el segundo número.

La vida de G.A. coincide con la de la República, y aunque sus redactores saludaron con entusiasmo la proclamación de la misma, fueron implacables al criticar su política cultural, sobre todo cuando a partir de 1933 las fuerzas conservadoras fueron ganando terreno, al tiempo que se reproducían los vicios y carencias de la política cultural de la dictadura de Primo de Rivera y la monarquía. Desde las páginas de *Gaceta de Arte* se lanzó una crítica demoledora contra la política cultural republicana. Abrió el fuego Agustín Espinosa en *Ars republicae : iconos del ochocientos y músicas del ta-ran-tan-tan* (G.A. nº 19, septiembre de 1933). En el décimo manifiesto de la revista (G.A. nº 21, noviembre de 1933) se critica el teatro de Benavente y de los hermanos Quintero: *cantando las luces de los falsos atardeceres regionales*. El ataque abarcaba todo el arco de las actividades culturales de la República en el campo de las artes. La revista se hizo eco de las dificultades que Guillermo de Torre y Manuel Abril encontraron para difundir en la capital de España la obra de los artistas vinculados a la Sociedad de Artistas Ibéricos (S.A.I.) que acababa de exponer en Copenhague y Berlín, atribuyendo estas trabas burocráticas a la deplorable política cultural de la República. En este sentido Guillermo de Torre se quejaba en *Carta de Madrid*, (G.A. noviembre de 1933), de que a la S.A.I. se le hubiera negado la posibilidad de exponer en el Palacio del Retiro, de Madrid. Y cuando la revisa *Arte* dirigida por Manuel Abril hubo de cerrar, *Gaceta de Arte* lo lamentó. En literatura fue denostada la celebración del centenario de Lope de Vega (Domingo Pérez Minik: *Lope de Vega, disociador del aire universal*, G.A. 38, junio de 1936). La independencia crítica que en todo momento quiso mantener la revista le llevó a distanciarse de posiciones ideológicas extremas, como las de *Cruz y raya,* dirigida por José Bergamín, de orientación neocatólica, así como otras publicaciones de corte estalinista, como *Octubre* y *Nueva España.*



Gaceta de Arte.

[209] Véase la tesis que María Isabel Navarro formula en el título mismo del ensayo que publicó en la exposición de la que fue comisaria, *Gaceta de Arte* y su época: "Eduardo Westerdahl y la construcción de Canarias como identidad espacial", *op. cit,* pp. 23-73.

[210] *Cfr.* Fernando Castro: "El laboratorio flotante", en la reedición de *Gaceta de Arte,* Colegio de Arquitectos de Canarias.



Domingo Pérez Minik. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

Como ha señalado Nilo Palenzuela[211], se ha otorgado demasiado crédito al juicio de intenciones que hizo Domingo Pérez Minik en *Facción española surrealista de Tenerife,* cuando afirmó que se habían propuesto *llegar a Madrid después de un recorrido por todas las capitales europeas.* Lo cierto es que, más allá del esnobismo de esta afirmación, sus redactores habían leído a Ortega y a Ramón Gómez de la Serna[212]. Y prueba de que estaban interesados en integrar la revista en un vasto proyecto destinado a regenerar la cultura española fue su participación fundacional en ADLAN (Los amigos de las artes nuevas), estableciendo un triángulo cuyos vértices eran Madrid, con Guillermo de Torre, Barcelona, con Sebastián Gasch y Tenerife, con Eduardo Westerdahl[213]. El diálogo de la revista con el núcleo de Barcelona se entabló a través de Sebastián Gasch y el grupo de arquitectos del GATPAC. Esta empresa revela la voluntad de vertebrar la vida cultural española en torno a la idea de modernidad y libertad creativa. Se trataba de romper el centralismo estableciendo una relación plural entre distintos focos de la cultura que se articularían en un proyecto común.

La gestación del proyecto

Eduardo Westerdahl había sido redactor jefe de *Hespérides* (1926-1928), revista volcada en el conocimiento de la realidad rural de las Islas y en el desarrollo del turismo. Y si bien la ideología regionalista de esta publicación no coincidía exactamente con los intereses estéticos del joven crítico tinerfeño, fue en sus páginas donde se forjó una personalidad literaria, junto a su amigo Domingo Pérez Minik.

El 14 de julio de 1931, Eduardo Westerdahl emprendió un viaje por Europa que había sido sufragado por Jacob Ahlers, en cuya oficina bancaria trabajaba, con el fin de que aprendiera alemán. El periplo duró 3 meses, recorriendo distintos países centroeuropeos (Holanda, Alemania y Checoslovaquia). Allí tuvo la oportunidad de conocer la arquitectura y las artes plásticas de vanguardia. De este modo fue urdiendo el proyecto de fundar una revista. El 7 de septiembre le envió una carta a su amigo Domingo Pérez Minik, donde le venía a decir que sólo ellos dos podían materializar esta idea, pues Juan Manuel (Trujillo) *es un clásico, él lo ha dicho siempre. Aguilar* (Francisco) *es clásico, él no siente cariño por lo moderno.* Para poner en marcha esta empresa contará también con otro gran amigo, Pedro García Cabrera, al que llama "Perico", y con el que ya había colaborado al fundar el grupo *Rebeldía y Disciplina.* En la citada carta fechada en Munich, una de las capitales que visitó en su viaje a Europa, le transmitía a Domingo Pérez Minik su admiración incondicional por la arquitectura industrial que había podido contemplar, y añadía: *aunque manejo la palabra industria no quiere decir negocio. Industria=racionalización*[214]. Sorprende que su apología de la industria como índice de progreso fuese acompañado de su desprecio por las cuestiones económicas; pues no cabe separar ambos planos. Por otra parte, no hay que olvidar que esta apuesta por la civilización industrial

[211] Nilo Palenzuela: "Avatares de la crítica", en *Canarias. Las vanguardias históricas.* Andrés Sánchez Robayna (ed.), C.A.A.M., Las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 246.

[212] Juan Manuel Bonet ha estudiado exhaustivamente las relaciones del grupo de *Gaceta de arte* con el panorama artístico madrileño: "Noticias de la zona centro", en *Gaceta de Arte y su época (1932-1936*), *op. cit.* pp. 259-292.

[213] Cfr. José Carlos Mainer: "Pervivencia del vanguardismo. ADLAN y *Gaceta de Arte*.", en *La Edad de plata (1902-1939),* Madrid, Cátedra, 1981, pp. 285-286. Y "Sobre el arte español de los años treinta (Manifiestos de *Gaceta de Arte*)", en *Literatura y pequeña burguesía en España,* Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972. pp. 189-212.

[214] Carta de Eduardo Westerdahl a Domingo Pérez Mink. Munich, 17 de septiembre de 1931 (Fondo Pérez Minik, Gobierno de Canarias).

era planteada por Westerdahl desde unas Islas sin industria y con escasas posibilidades de implantarla, siendo su única fuente de riqueza la agricultura y la pesca. En cuanto al turismo hay que decir que fue, más bien, una opción económica alternativa que ciertos sectores de la burguesía comercial estaban planteando, pero el hecho de que fuese conservadora la estética con que sus propuestas se presentaban (Néstor en Gran Canaria y la revista *Hespérides* en Tenerife), era razón suficiente para que la revista no se interesase en tales proyectos. Eduardo Westerdahl tenía una idea del turismo elitista y desinteresada. Su modelo era el de las expediciones científicas a Canarias, tan importantes desde el siglo XVIII. El proyecto de crear una Residencia de Artistas en el Puerto de la Cruz respondía a esta idea, siendo el rendimiento económico de tal empresa algo secundario.

Tras su participación en aquella experiencia fugaz que fue *Pajaritas de papel*[215], Westerdahl y sus amigos asistieron con entusiasmo el nacimiento de una sala de exposiciones en el centro de Santa Cruz, el Círculo de Bellas Artes, que vino a sustituir al Salón Frégoli. En 1927 se inauguró su sede en la calle de El Castillo. El 9 de enero de 1931 Westerdahl solicitó sus salas para desarrollar una serie de actividades como miembro del grupo *Proa.* Poco después forma con Pedro García Cabrera el grupo *R Y D* (*Rebeldía y Disciplina*). En abril de 1932 organizaron una exposición del *Libro Contemporáneo,* que prefiguraba ya su compromiso con la difusión de las ideas estéticas contemporáneas. Pérez Minik definió este proyecto utilizando una metáfora portuaria: *un paquebote alemán de los que echan anclas en el puerto. Empavesado con todas las banderas del internacionalismo.*[216]

Al ser nombrado 1932 vicepresidente de la sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes, Eduardo Westerdahl vio por fin cómo su sueño podía hacerse realidad. Esta institución sería la plataforma para lograrlo. La presidencia fue ocupada por Domingo Pérez Minik, y como consejeros fueron nombrados Óscar Pestana Nóbrega, José Arozena, Domingo López Torres y Francisco Aguilar y Paz[217]. Puede hablarse de una toma del poder en toda regla por parte de este grupo de jóvenes intelectuales que iban a ser el núcleo fundacional de *Gaceta de Arte.* Esta circunstancia explica por qué Eduardo Westerdahl, al fundar su revista, añadiera el rótulo de *Expresión contemporánea del Círculo de Bellas Artes.* Era una manera de sentirse respaldado socialmente. Dicha adscripción le permitía, por otra parte, recibir una subvención del Ayuntamiento de Santa Cruz. El hecho de que el Círculo de Bellas Artes acogiera la iniciativa de aquellos jóvenes vanguardistas no significa que dicha sociedad estuviera abierta a las ideas modernas. Sus socios no se sentían atraídos por las innovadoras tendencias estéticas que Westerdahl había importando de Europa. Aquella actitud de apertura del Círculo de Bellas Artes hacia las ideas modernas sólo fue un espejismo, como se pudo comprobar poco después cuando, en respuesta al malestar creado entre algunos socios, la revista hubo de renunciar a su vinculación con la sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes, y por consiguiente también a la subvención que recibía del Ayuntamiento de Santa Cruz[218]. A

215 Pilar Carreño Corbella: *Pajaritas de papel.* Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998.

216 Minik (seudónimo de Domingo Pérez Minik): "Una exposición del libro contemporáneo", en *La Tarde,* 10 de abril de 1931. Y "En el Círculo de Bellas Artes", en *La Prensa,* 12 de abril de 1931.

217 Acta de la sesión del 31 de octubre de 1931.

218 En sesión de 6 de septiembre de 1932, el presidente expone las razones por las cuales quedaba rota la vinculación de la revista con dicha institución. Domingo Pérez Minik, Aguilar, López Torres, Óscar Pestana presentaron acto seguido su dimisión de los cargos que ostentaban en la sección de literatura.

partir del número 14, la publicación se independizó, pasando a denominarse *Revista internacional de cultura.* Desde entonces sobrevivió a duras penas gracias a los suscripciones y a la venta de ejemplares. En aquellas circunstancias fue providencial el apoyo prestado por Leoncio Rodríguez, director y propietario del periódico *La Prensa,* quien puso a disposición de Eduardo Westerdahl una sección de su periódico titulada *Expresión de G.A.,* de periodicidad semanal y escrita por colaboradores de la revista. Asimismo, gracias al respaldo de Pedro García Cabrera, que era Consejero del Cabildo Insular por el partido socialista, la revista recibió de esta corporación una pequeña ayuda económica.



Eduardo Westerdahl. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

Eduardo Westerdahl, activista cultural

Bajo el signo de la lucha por un mundo mejor, y no como una simple escaramuza estética, hay que entender la aventura emprendida por Eduardo Westerdahl[219]. No quiso ser un crítico de arte erudito enclaustrado en los problemas de su especialidad, ni un hombre de letras consagrado a pulir su escritura; sino un activista o dinamizador cultural. No le interesaba tanto comprender el mundo como cambiarlo. Concebía el conocimiento como función del espíritu encaminada a producir un cambio profundo en la sociedad. Estaba convencido de que el sino del hombre no se halla escrito en ninguna parte, por lo que la dimensión teorética de la vida intelectual le parecía insuficiente: quería fundar revistas y practicar el arte. El ejercicio de la crítica era sólo una manera de estimular, bajo el signo de la libertad, el espíritu creativo y la inquietud intelectual en los artistas sobre los que escribía[220]. Entendía la crítica de arte estrechamente relacionada con la praxis. Él mismo practicó la poesía —aunque sólo publicara un libro de poemas— y no dejó de pintar —aunque mantuviese en secreto esta pasión—. Siempre llevaba consigo su máquina fotográfica[221], y nos dejó una abundante producción tanto en el terreno del retrato como en el del paisaje. En la exposición de ADLAN, junio de 1936, presentó dos objetos surrealistas[222]. Westerdahl estaba de acuerdo con aquella sentencia de Schiller: *gris es la teoría, verde es el árbol de la vida.*

Lo cierto es que abrigaba otros proyectos que daban cuenta de una vocación social incuestionable. Quería convertir la práctica del arte en una acción que tuviera repercusión en la sociedad. Véase, por ejemplo, la *Exposición del mueble alemán,* que organizó en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, a su vuelta del viaje a Europa, gracias a los contactos que había hecho en Praga con una firma comercial de dicho país que distribuía la producción de muebles de acero tubular de la Bauhaus alemana. Alguno de los proyectos que abrigó tras la Guerra Civil iban en esta misma línea, por ejemplo, la creación de una Residencia de Artistas en el Puerto de la Cruz, o el Museo de Arte Contemporáneo de la misma localidad, proyectos frustrados ambos, o las conversaciones que mantuvo en la posguerra con su amigo el botánico Sventenius para desarrollar una agricultura de invernaderos[223].

[219] *Cfr. Gaceta de Arte y su época, 1932-36,* catálogo del CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1997. Y Nilo Palenzuela: *Visiones de Gaceta de Arte,* Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

[220] *Vid.* Eduardo Westerdahl: *Dar a ver.* Pilar Carreño (ed.) Visor. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2003.

[221] Para conocer la faceta de Westerdahl como fotógrafo, véase Eduardo Westerdahl: *Escrito con luz,* Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias.

[222] En dicha exposición también elaboraron sendos objetos surrealistas sus amigos Pedro García Cabrera y Domingo Pérez Minik, lo cual revela que el desprecio de la teoría y el amor al arte como praxis eran un ideal compartido por otros redactores de *Gaceta de Arte.*

[223] Para conocer las ideas de Eduardo Westerdahl acerca del paisaje y su relación con Sventenius, *vid.* Fernando Castro Borrego, "Eduardo Westerdahl: la utopía vanguardista y sus metáforas", en el catálogo de la exposición *Eduardo y Maud. 2 miradas del siglo XX,* CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2005, pp. 150-152.

La polémica entre Eduardo Westerdahl y Juan Manuel Trujillo: metafísica *versus* sociología es reveladora de las posiciones defendidas por ambos ¿Qué significado tienen estas categorías en dicho debate? Pues bien, sociología significa engarzar los hechos artísticos al curso de la historia y en el marco de la vida social. Así pensaba Westerdahl. En cambio, Juan Manuel Trujillo postulaba una idea ontológica del arte. Sin embargo, el sociologismo de Westerdahl no era determinista, ya que para él toda obra de arte ostenta una autonomía relativa con respecto a la sociedad y la historia. Dicha cuota de autonomía no significa exaltación de la forma pura, sino reinvención de la realidad a partir de la información que proporcionan los sentidos. La depuración formal que defendía y la independencia con respecto a la tarea de reproducir la realidad eran para él un signo de los tiempos y, como tal, un progreso incuestionable del espíritu.

Geografía *versus* historia

En un párrafo del editorial que figura en el primer número de la revista queda patente su ideología internacionalista: *Conectados con la cultura universal (...) queremos tendernos sobre todos los problemas (...) queremos movernos entre naciones.*

Si Juan Manuel Trujillo se proponía fundar para crear, Westerdahl replicará: *se funda creando*. No hay que mirar atrás. Eduardo Westerdahl no estaba dispuesto a poner su empresa *bajo el signo de Viera*, según la consigna lanzada por Agustín Espinosa[224]. En el "Tercer Manifiesto Racionalista" de *Gaceta de Arte* se fija la posición oficial de la revista acerca de la historia de Canarias y, por consiguiente, de la tradición:

> La cultura de las islas no puede estar en sus profundidades históricas, ni en los subterráneos de manifestaciones primitivas, mucho menos en Viera y en la aureola de universalidad y relativa fragancia de su época. Ahondar para sacar un tesoro, no un absurdo, un falso mineral. No existe la posibilidad de una riqueza de investigación, sino la facilidad de una riqueza de progreso.

La continuidad histórica fue rechazada de plano por Westerdahl. En el laboratorio vanguardista la ruptura con el pasado era la condición de cualquier avance hacia el paraíso del futuro. En el número 34 de la revista, no sólo es negado el pasado europeo que los conquistadores españoles trajeron a las Islas, sino también la cultura prehispánica:

> Las Islas Canarias, regiones sin tradición, nacidas al conocimiento del mundo hace muy pocos años, en comparación con otros países, sin una raza aborigen bien determinada, sin que esta raza dejara un rastro en que se pudiera asentar la posibilidad de una cultura, sin que se encuentre hoy de sus manos la más pequeña inscripción en nuestras cuevas, tendrán que manifestarse inevitablemente como especuladoras de cada tiempo, como vigilancia de la historia viva, como conexión a la inquietud de cada hora.

Así pues, la apuesta por el futuro exige la negación del pasado. Este fue el credo de *Gaceta de Arte*. Las Islas debían concentrarse en el análi-

[224] "¿Por qué esta preocupación? Juan Manuel (Trujillo) es clásico, él lo ha dicho siempre. (Francisco) Aguilar es clásico, él no siente cariño por lo moderno. Si ellos eligen esa posición van de acuerdo con ellos mismos. Que saquen la revista. Nosotros por nuestra parte haremos nuestra obra. Que se divida la juventud, pero sin guerras. Una cosa es la historia y otra el momento presente." Eduardo Westerdahl: *Viaje a Europa,* Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, 1996, p. 94.

sis de las corrientes contemporáneas. El determinismo histórico y el culto a la idea de progreso informaron su proyecto. La ausencia de tradición cultural es un concepto que la revista manejó como un axioma. Ni siquiera sintieron demasiado interés en verificar este aserto. Por ejemplo, es falso que, como ellos dijeron, no se hubiera encontrado *la más pequeña inscripción en nuestras cuevas.* Profesaban un gran respeto a la figura del investigador austriaco Dominik Wölffel, autor de la *Monumenta linguae,* pero no querían darle argumentos a los que seguían empeñados en que Canarias siguiese siendo un reducto sin ventanas al mundo. En un texto retrospectivo, Domingo Pérez Minik se refiere a la voluntad de *partir de cero* y al desprecio que les merecía el ambiente cultural de las Islas, con sus *minifundios intelectuales*, su *quijotismo*, su *arqueología* y su *casticismo folklórico*[225]. El odio al pasado es odio al presente. En el pasado se incluía también la cultura aborigen. No había en *Gaceta de Arte* ninguna simpatía por el pueblo que vivió en las Islas antes de la llegada de los españoles. En el nº 37 de la revista señalaban la necesidad de *inventariar* sus restos; pero nada más. El problema antropológico y arqueológico hay que dejárselo a los científicos. De esta indagación sería una insensatez extraer consecuencias estéticas o políticas. Como señaló Domingo Pérez Minik, *los canarios son unos españoles modificados por la geografía y las aportaciones extranjeras, pero esta desviación no tiene nada que ver con los extinguidos guanches*[226]. En dicho artículo, Pérez Minik admite que es necesario *desmitificar toda una historia, hasta situarse en una actitud de crítica intelección para conocer objetivamente qué era un guanche.* Y añadía: *nos interesó mucho más saber cómo se comportaban los españoles en su conquista de las Islas, cuántos guanches quedaron después de la anexión total de este territorio y cómo se fundieron los restos de este pobre pueblo primitivo con los colonizadores.* Nada de identificación emocional con el pueblo guanche. Tal resabio del romanticismo no podía ser avalado por la revista. Se trataba de anteponer el conocimiento científico a la simpatía que uno pudiera sentir por aquella cultura extinguida.

El quietismo de la Escuela Luján, su *metafísica de raíz emocional* (Felo Monzón), tampoco le parecía una alternativa convincente. Y si bien cuando estos artistas expusieron en Tenerife los críticos de *Gaceta de Arte,* con Westerdahl a la cabeza, manifestaron en la prensa la admiración que sentían por el giro que estos artistas querían imprimirle a la temática regionalista, es evidente que su alternativa era otra. Creían que de la realidad de Canarias —tanto de su presente como de su pasado— no cabía esperar nada. Abogaba Westerdahl por una idea de la vanguardia que derivaba del contexto del racionalismo alemán de la Bauhaus y, por ello, no veía pertinente distinguir entre Regionalismo y Neorregionalismo. Sus intereses eran otros. El único artista del grupo grancanario que gozó de una franca acogida en sus páginas fue Felo Monzón que, por cierto, siempre tuvo una cierta proclividad hacia el Constructivismo y la Abstracción. Servando del Pilar, artista segoviano afincado en Tenerife, que trabajaba dentro de la estética del retorno al orden, gozó de mayor predicamento en las páginas de la revista que cualquiera de los creadores indigenistas.[227]

[225] Domingo Pérez Minik: "Reto y respuesta de Gaceta de Arte", en *Isla y literatura,* 1988, CajaCanarias, p. 52.

[226] Domingo Pérez Minik: "Los guanches de Luis D. Cuscoy", en *Isla y literatura. op. cit.*

[227] En el campo de la arquitectura, que tanto interesaba a Westerdahl, los manifiestos racionalistas que aparecieron en sus páginas debieron haberse visto acompañados por una clara defensa de algún arquitecto canario que trabajara en esa misma línea estética. En este sentido resulta sorprendente que no hicieran una apuesta más decidida a favor de la obra, irreprochable desde el punto de vista de la fidelidad al racionalismo, de Miguel Martín Fernández de la Torre, el hermano arquitecto del pintor modernista Néstor de la Torre. Quizá es porque sospechaban que tanto Miguel Martín como Marrero Regalado, otro excelente arquitecto canario de la época, interpretaban el racionalismo como una opción formal, y no ideológica. El hecho de que, en los años de la posguerra, ambos renunciaran a seguir practicando el racionalismo para desarrollar una arquitectura neocanaria o neocolonial, no sólo hay que verlo como una respuesta a la nueva situación política que se configuró al término de la Guerra Civil. Quiero decir que la idea de vanguardia implicaba para Westerdahl un compromiso profundo.

En 1930, dos años antes de fundar la revista, Westerdahl afirmaba que *lo más racional era partir de una interpretación geográfica* [228]. Este giro hacia la geografía obedecía a un planteamiento racionalista:

> Se carece de un regionalismo aborigen, y es débil la contracción histórica que fije una personalidad regional de las Islas. Lo más racional es partir de una interpretación geográfica, construyendo los grandes temas estéticos de referencia (floral y arquitectónico) desconectados de su pasado, y obedientes a una necesidad de actualismo e imposición europea [229].



Pedro García Cabrera. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

Juan Manuel Trujillo ironizó sobre esta pasión botánica que para él no era sino una manifestación de esnobismo: *Quién diría que esos cactus, piteras y nopales deben su reivindicación al esnobismo de los que han mirado la reproducción de un libro de la* Revista de Occidente *que habla de cierto ismo del que ya nadie se acuerda* [230]. Aunque la reivindicación de las plantas cactáceas le llegó a Westerdahl por vía europea, no es menos cierto que ya en su etapa juvenil de *Pajaritas de Papel* había exaltado la belleza singular y moderna de la flora autóctona. Admiraba en el grupo de plantas cactáceas la regularidad de su configuración estereométrica[231]. La geometría que a partir del Cubismo se impuso en las artes debía también reflejarse en la jardinería. La presencia de elementos de la botánica canaria en muchas de las fotografías de Eduardo Westerdahl revela la influencia de la estética de la Nueva Objetividad alemana. Abogaba por seleccionar aquellas especies del mundo vegetal cuya regularidad formal casi pareciera obra del arte y no de la naturaleza, como sucede con la morfología radial y simétrica de las plantas cactáceas, que se ofrecen a la vista como si fuesen estructuras mecánicas de gran objetividad y precisión. Desde este enfoque vanguardista y estereométrico de la jardinería racionalista, Westerdahl estableció la valoración estética de las realizaciones paisajísticas de la Escuela Luján Pérez. Aún cuando rechazase la vertiente emocional e identitaria de esta propuesta estética. El juicio que emitió sobre estas plantas no es naturalista sino funcionalista; y no en el sentido del hombre en función del paisaje, sino del paisaje en función de la arquitectura:

> He insistido mucho, repetidamente en artículos, en lectura durante aquella sabrosa y regional exposición de la Escuela Luján Pérez, de Las Palmas, sobre el valor del cactus en la pintura post-expresionista y en la arquitectura racionalista y poseo reproducciones y gran cantidad de interiores —que lamento no exista medio gráfico de propagar— donde el tema decorativo principal es el cactus, planta de volumen para las nuevas tendencias pictóricas y elemento sobrio para la moderna sencillez de los interiores.[232]

Eduardo Westerdahl sostenía: 1) que el valor de estas plantas reside en el hecho de que han sido reconocidas previamente por la vanguardia europea; 2) que las mismas deberían aplicarse en el campo de la arquitectura y la decoración de interiores. De ahí que su justificación estética no sea en ningún caso naturalista sino racionalista. Si para Westerdahl la relación entre la planta y el hombre apuntaba a un proyecto vanguar-

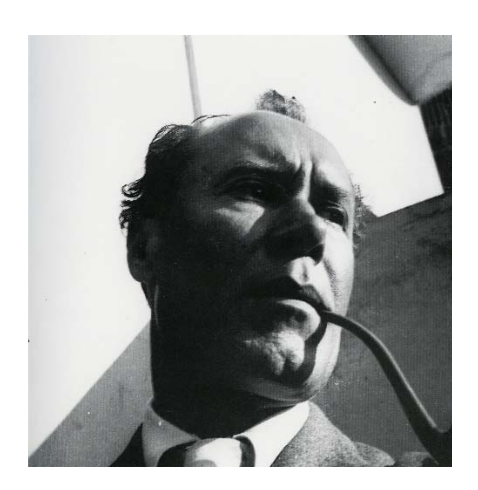
[228] G.A. "Regionalismo", en *La Tarde,* 15 y 21 de octubre de 1930.

[229] Eduardo Westerdahl: "Regionalismo", en *La Tarde*, 21 de octubre de 1930.

[230] Juan Manuel Trujillo: "Fisonomía de Canarias", en *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 27 de febrero de 1933.

[231] Cfr. Pilar Carreño Corbella: *Pajaritas de Papel,* Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, 1999.

[232] Eduardo Westerdahl: "La Escuela Luján Pérez", en *La Prensa,* Santa Cruz de Tenerife, 3 de junio de 1930.



Eduardo Westerdahl. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

dista de ciudad, para García Cabrera se concretaba en una mirada extensiva sobre el territorio, idea tan cara al Expresionismo (véanse los proyectos utópicos de Bruno Taut, cuya exaltación estética de las rocas y de las configuraciones cristalográficas existentes en la naturaleza contenía un mensaje utópico antiurbano, como su famoso proyecto de una arquitectura alpina[233]). Este espíritu se halla también presente en la geometría pétrea de los paisajes de Felo Monzón o en algunos cuadros de Oramas, como *Las lavanderas.* Por el contrario, la concepción de la jardinería racionalista de Westerdahl está planteada siempre en relación directa con la arquitectura de la ciudad.

El funcionalismo de Pedro García Cabrera, una vez despojado de las connotaciones psicológicas contenidas en su teoría de *El hombre en función del paisaje*, se tornó constructivista, como se deduce del texto que elaboró junto con Eduardo Westerdahl en dicha publicación: "Tercer Manifiesto Racionalista de *G.A.* Función de la planta en el paisaje" (nº 8, septiembre de 1932), donde sostenía que las plantas canarias, sobre todo las cactáceas, ostentan un valor estético singular por el predominio que en ellas se da de ciertos elementos geométricos, estereométricos y radiales, es decir, por lo que tienen de arquitectónico. De nuevo, la naturaleza imita el arte. El valor de estas plantas reside en su apariencia artística o artificial. La presión de tales formas sobre el habitante de las Islas ya no importaba. Dos años antes Westerdahl había reconocido que Pedro García Cabrera era la persona que con más competencia podía desarrollar un análisis racionalista del paisaje, hoy diríamos del territorio[234]. La conversión de Pedro García Cabrera a los postulados del racionalismo se produjo cuando empezó a compartir con Westerdahl su fe en el poder de la idea de progreso para alcanzar la emancipación social del hombre canario[235]. Los fines de la revolución no eran para él incompatibles con el diseño de la ciudad racionalista. La conformación del espacio de la isla (geográfico y arquitectónico) sería no sólo la condición de posibilidad de la utopía vanguardista sino también su *función biológica*[236]. En el *Primer Congresillo de Juventudes,* que *G.A.* organizó en el Hotel Santa Catalina de Las Palmas para acercarse al grupo de la Escuela Luján Pérez, le correspondió a Pedro García Cabrera dictar una conferencia cuyo título era ya todo un manifiesto: *Paisaje de isla.* Allí afirmaba: *El simbolismo insular de la pitera: una isla dentro de una isla*[237]. Este reduccionismo —solo cabe elegir un número reducido de plantas crasas— también formaba parte del proyecto vanguardista y de su idea del paisaje.

El laboratorio vanguardista: por un internacionalismo conciliador

La ubicación geográfica de Canarias favorecía, según Westerdahl, la recepción desapasionada de los movimientos artísticos de vanguardia que irradiaban desde las grandes metrópolis europeas (París, Berlín, Moscú). *Gaceta de Arte,* se propuso en los años treinta cumplir cabal-

[233] Cfr. Bruno Taut, *Escritos Expresionistas,* El Croquis Editorial, Madrid, 1977.

[234] Eduardo Westerdahl: "Regionalismo II", en *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 21 de octubre de 1930.

[235] Pedro García Cabrera cifraba su fe en el racionalismo, no en la dimensión estética de sus producciones artísticas y arquitectónicas, sino en la potencialidad emancipadora que sus formas podían ejercer en el campo social, como puso de manifiesto en uno de sus textos centrales de *Gaceta de Arte. Vid.* "El racionalismo como función biológica actual", en *Gaceta de Arte,* nº 15, mayo de 1933.

[236] Pedro García Cabrera: "El racionalismo como función biológica actual", en *Gaceta de Arte,* nº 13, mayo de 1933.

[237] Pedro García Cabrera: "Poesía de isla", conferencia pronunciada en el Congresillo de Juventudes de Las Palmas, el 6 de agosto de 1933. En el nº 18 de *G.A.,* agosto de 1933, se cita un extracto de dicha conferencia. Sobre la trayectoria intelectual de Pedro García Cabrera y sus teorías sobre el paisaje, véase el catálogo de la exposición *Islas Raíces. Visiones insulares de la vanguardia de Canarias,* comisariada por Federico Castro Morales, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2005.

mente esta tarea analítica, y lo hizo instaurando lo que en alguna ocasión me he permitido definir como "un laboratorio flotante", metáfora espacial que describe un lugar situado entre tres continentes, África, Europa y América, aunque mirando sólo al segundo. Desde dicha plataforma las ideas estéticas podían ser procesadas con asepsia y rigor. Pocos críticos españoles del siglo XX pueden exhibir un compromiso tan intenso e incondicional con la estética de vanguardia como Eduardo Westerdahl. La evolución de su pensamiento estético se produjo siempre de un modo coherente. Desde sus primeros escritos quedó clara su apuesta por el racionalismo arquitectónico, el *collage*, la fotografía, la tipografía, el Surrealismo y el Informalismo.

Se trataba de convertir al archipiélago en una especie de laboratorio flotante que funcionase como un banco de pruebas para analizar desapasionadamente las ideas estéticas que iban surgiendo en los grandes centros artísticos internacionales. La tarea de dicho laboratorio consistiría en conciliar o armonizar distintas tendencias de la modernidad, encontrando un punto común a todas ellas. La internacional vanguardista que Westerdahl quiso fundar era conciliadora. Esto es lo que ha desorientado a la crítica; pues, en verdad, las distintas internacionales que surgieron en el periodo de entreguerras, desde las políticas hasta las artísticas, eran excluyentes y dogmáticas. La conciliación propuesta por Westerdahl ha determinado que su proyecto fuese calificado de ecléctico. Pero esta lectura sólo tiene sentido si se establece desde la ortodoxia de los grandes metarelatos (marxismo, psicoanálisis, constructivismo). La posición de Westerdahl no era la de un ecléctico, sino la de un analista que pretendía establecer puntos de contacto bajo el doble lema irrenunciable de servir a la causa de la libertad y a la del progreso. A este respecto cabe citar su polémica con Nikolai Bujarin, teórico del realismo socialista[238]. En una carta que le envía a Guillermo de Torre se queja de la incomprensión manifestaba por las distintas tendencias que cohabitaban en la revista:

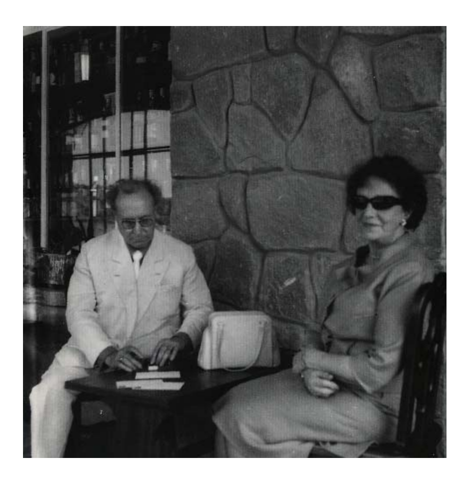
> Así dábamos acogida a todo lo que se manifestara en el área de nuestro tiempo. Los surrealistas, con Dalí a la cabeza, se duelen de lo que ellos llaman nuestra indeterminación. Nuestros amigos rusos, nos reprochan nuestro contacto con el mundo burgués. Los burgueses ni siquiera nos leen. Los pintores puros se duelen de nuestra falta de energía para combatir el marxismo (…). Le hubiéramos podido dar otro título más expresivo, más concreto, que gaceta de arte. Sin embargo no lo hicimos. Quería que fuera eso: gaceta de arte.[239]

La conciliación de los racionalistas con los surrealistas y de éstos con los artistas abstractos y sociales o expresionistas fue planteada por Westerdahl no en el plano de la estética, sino en el de la defensa de la libertad creativa, categoría que para ellos no era incompatible con la justicia social y la redistribución de la riqueza, pues como recordó años más tarde, todos estos grupos de vanguardia compartían *su fondo anticapitalista universal, su voluntad de destrucción de la sociedad burguesa y de sus instituciones decorativas que combaten y destruyen todo acto libre*[240]. Esta tarea analítica de signo conciliador fue planteada por Eduardo Westerdahl sin

[238] Eduardo Westerdahl: "Croquis conciliador del arte puro y social", en *G.A.* nº 23, abril de 1934.

[239] Carta de Eduardo Westerdahl a Guillermo de Torre, Santa Cruz de Tenerife, 22 de julio de 1934. Cit. por Pilar Carreño Corbella, *op. cit.* p. 105.

[240] Eduardo Westerdahl: "El arte en *Gaceta e Arte", op. cit.*



Eduardo Westerdahl y Nina Kandinski. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

perjuicio de que para él era prioritaria la defensa del racionalismo y del arte no objetivo[241]. La complejidad y contradicción que encontramos en sus páginas no son sino el reflejo de la que se dio en la cultura europea del periodo de entreguerras.

Hay que decir que *G.A.* no halló en las Islas una nómina de artistas plásticos que compartieran sus convicciones estéticas. Cabe imaginar que a Westerdahl le hubiese complacido reproducir en la revista obras de pintores abstractos de las Islas que trabajasen en la línea aséptica de Mondrian o en la más lírica de Klee o Kandinsky, por citar tan sólo a alguno de los artistas "no objetivos", como se decía entonces, que estaban entre sus preferidos; pero esto no se produjo. Como queda dicho, fue una publicación que no logró establecer una relación fecunda entre la teoría y la praxis. No tuvo tiempo. Se había trazado la tarea de difundir las ideas estéticas de vanguardia entre el público español, y no se sentía responsable de que no hubiera ningún artista —canario o español— que se aprovechara de la información que difundía. Tampoco estaba dispuesto a brindar las páginas de la revista a un artista de cuya filiación vanguardista no estuviera plenamente convencido. Sólo hay un artículo sobre Eduardo Gregorio, firmado por Agustín Espinosa y otro de Felo Monzón por José Mateo Díaz.[242]

Había que abrirse a las corrientes internacionales del pensamiento y del arte, y para ello era preciso dotarse de la *aguja imantada de los puertos*. Esta metáfora acuñada por Westerdahl, constituye una alegoría de su clara vocación internacionalista. Juan Manuel Trujillo dijo de los teóricos de esta publicación que eran meros *importadores de cultura*. Y no le faltaba razón, pues Westerdahl y sus amigos se propusieron realizar en el terreno del arte lo que habían conseguido en el del comercio el régimen de puertos francos. La mentalidad a la que respondía esta idea del comercio espiritual era puertofranquista[243]. Si admitimos que el decreto de puertos francos fue decisivo para el desarrollo de la mentalidad moderna y urbana en Canarias, la producción artística no podía quedar al margen de esta influencia, que acabó configurando en el hombre canario un modo de entender la vida: siempre atento a la entrada por sus puertos de viajeros y mercancías de todas partes del mundo; de tal manera que la negación de Canarias que desde la asepsia vanguardista propugnó Westerdahl, fue una manifestación ideológica genuina de la modernidad en Canarias. Era otra manera de ser canario. La polémica entre Eduardo Westerdahl y Juan Manuel Trujillo, a la que ya hemos hecho mención, se planteó en términos de exportación/importación. Era natural que así fuese pues los contendientes estaban imbuidos de la mentalidad cosmopolita que irradiaban los puertos canarios con sus privilegios arancelarios (Ley de Puertos Francos). No obstante, el propio Juan Manuel Trujillo, que años antes había acusado a Westerdahl y sus amigos de cosmopolitas, consagrados a importar de una forma acrítica los episodios más avanzados de la escena artística internacional, acabó rectificando su juicio sobre ellos: *sus redactores son, como en 1927 los redactores de* La Rosa de los Vientos, *como luego los de* Cartones, *los comerciantes espirituales de la isla; no olvidemos que muchos de estos co-*

[241] Fernando Castro Borrego: "El laboratorio vanguardista. Arte e ideología en *Gaceta de Arte,* reedición de *Gaceta de Arte*, *op. cit.*, pp. 7-22.

[242] *Vid.* Agustín Espinosa: "La herencia de Luján Pérez. Eduardo Gregorio, el incubador", *Gaceta de Arte,* n 14, abril de 1933. El texto sobre de Felo Monzón, firmado por José Mateo Díaz, era la transcripción de la conferencia que éste había pronunciado durante la inauguración de la primera exposición de este artista: "El pintor Felo Monzón", *Gaceta de Arte,* nº 16 y 17, mayo y julio de 1933.

[243] Del equipo de *Gaceta de Arte* fue Domingo Pérez Minik quien defendió con mayor entusiasmo, y sin ningún matiz dialéctico, todo hay que decirlo, estas tesis "puertofranquistas", en las que el tráfico de las ideas se comporta *como* el tráfico de mercancías. Los artistas, en tanto que importadores de ideas, se inspiran en el funcionamiento de los puertos canarios. *Vid.* Domingo Pérez Minik: "Reto y respuesta de *Gaceta de Arte"* en *Isla y literatura,* CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 52.

merciantes espirituales son ya —porque esta es la finalidad de este comercio— productores (...). Se hace comercio espiritual para hacer posible la producción espiritual. El tráfico espiritual no tiene ningún valor en sí; sólo sirve para poner las mercancias al servicio del productor espiritual"[244]. En efecto, esta utopía puertofranquista acabó produciendo frutos, como hubo de reconocer el propio Juan Manuel Trujillo poco tiempo después al rectificar su primera opinión peyorativa sobre ellos, así que tras haberlos calificado como simples importadores de ideas, dijo que eran *negociantes espirituales* que ejercían un proselitismo cultural beneficioso para Canarias.[245]

Pero el convertirse en receptores de cultura tenía también sus riesgos, pues no todo lo que viene de Europa es bueno, y no todo lo nuevo hay que imitarlo. El fascismo y el nazismo constituían experimentos políticos nuevos en Europa, y al igual que estos regímenes totalitarios lograron la adhesión de muchos intelectuales europeos por su rechazo de la democracia parlamentarias, también encandilaron a algunos vanguardistas canarios vinculados a *Gaceta de Arte*, como Agustín Espinosa. Aunque no hay que descartar que el miedo fuese la razón por la que éste se adhirió al fascismo[246]. Por otra parte, el único filósofo del grupo, Aguilar y Paz, acabó siendo un ideólogo del franquismo. Aunque, a decir verdad, ésta no fue la posición oficial de la revista, pues entre sus redactores prevalecía la ideología de izquierdas, así como el rechazo del nacionalismo y el regionalismo en el arte; objetivos que eran compatibles con la defensa de lo nuevo.

El grupo de *Gaceta de Arte* no sintió la necesidad de interrogarse sobre el ser de lo insular a través del arte. O dicho de otro modo: no concibió que el fin del arte fuese hacerse preguntas sobre la identidad insular. Frente a la metafísica opusieron la sociología, estableciendo una relación entre el arte y la sociedad bajo el imperativo absoluto de ser fieles al tiempo que les había tocado vivir. Lo cierto es que los textos de Eduardo Westerdahl y los manifiestos racionalistas de la revista revelaban esta voluntad de evadirse de la angustia metafísica que había atenazado a los artistas de la Escuela Luján y a los poetas de "la generación de 1930". ¿Adivinaron ellos hacia donde conducía la vía de la metafísica cuando se aplicaba a dilucidar la esencia de la condición insular del hombre canario?

Su concepción universal de la cultura les llevó a despreciar no sólo al Regionalismo autocomplaciente, sino también al insularismo incubado en el Pleito Insular, cuyos rescoldos aun ardían tras la proclamación del Decreto de División Provincial (1927). El 5 y 6 de agosto de 1933 *Gaceta de Arte* en colaboración con la Escuela Luján Pérez celebró en Las Palmas de Gran Canaria el *Primer Congresillo de las Juventudes.* El contenido de aquellos debates no se limitó a las cuestiones artísticas. Les animaba un verdadero espíritu regeneracionista que partía del convencimiento de pertenecer a una generación que estaba dispuesta a enterrar las viejas rencillas interprovinciales. Se trataba de crear en Las Palmas una plataforma que difundiera las ideas de la revista *en defensa del arte vivo*. Contaban con la colaboración de Agustín Espinosa, José Ma-

[244] Juan Manuel Trujillo: "Gaceta de Arte", en *La Tarde,* 27 de noviembre de 1935, reproducido en Juan Manuel Trujillo: *Prosa reunida, op. cit.* p. 144.

[245] Juan Manuel Trujillo: "Picasso en Tenerife", en *La Tarde,* 26 de abril de 1935. En este artículo Westerdahl es caracterizado como "un negociante espiritual de cosas espirituales que se hacen por el mundo y de las que sus corresponsales, en los puertos lejanos, le tienen informado". Pero añade J.M. Trujillo que este comerciante espiritual "espera que pronto, entre los alimentos en la isla con los alimentos espirituales que él comercia, aparezcan fabricantes de cosas espirituales (…), y que entonces él sea no sólo comerciante de los fabricantes extraños a la isla, sino también comerciante de los fabricantes espirituales de la propia isla de Tenerife".

[246] *Cfr.* Luis Alemany: *Agustín Espinosa; La era de Gaceta de Arte*, Gobierno de Canarias. Este autor sostiene que la frágil salud de Espinosa no pudo soportar aquellas presiones. La camisa azul no le salvó del proceso de depuración política, lo que, a su juicio, le causó la muerte.



Martín Chirino y Eduardo Westerdahl. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

teo Díaz, Juan Márquez y Felo Monzón[247]. Como demostración de esta nueva etapa organizaron una exposición de tres artistas: Robert Gumbricht, Servando del Pilar y Óscar Domínguez (un expresionista alemán, un español nacido en Segovia y un surrealista canario).

A pesar de que los planes de la revista quedaron truncados por el estallido de la Guerra Civil, el contenido del mensaje utópico de la revista se autojustificaba desde el mismo momento en que fue formulado por sus redactores en los doce manifiestos racionalistas que se sucedieron desde su aparición en 1932 hasta su clausura en 1936, configurando así la empresa editorial más sólida de cuantas vieron la luz en el periodo de las vanguardias insulares. La isla de promisión ya no estaba en el interior de la isla (los paisajes sureños y de las medianías pintados por Felo Monzón y Jorge Oramas), sino en la relación de la isla con el mundo exterior. La única promesa de libertad para el hombre canario se cifraría, según Westerdahl, en el mar que rodea las Islas gracias a la *aguja imantada* de sus puertos. Esta maravillosa metáfora expresaba con exactitud el modo en que Westerdahl entendía la relación del hombre canario con el mundo: *Todo lo apresa la aguja imantada del puerto, lo traga, lo desmigaja en la luz caliente y azul lanzada luego en lluvia de polvo sobre paisaje y persona*[248]. Se refería claro está, al efecto de la lluvia de oro que sobre las Islas caerá por esta acción imantadora del tráfico universal de las ideas. La revista funcionaría como un "molino" que trituraría estas ideas para convertirlas en el alimento espiritual de los habitantes de la isla. Es, por consiguiente, la benéfica función mediadora de los puertos, en tanto que escenarios de la civilización urbana, lo que puede convertir al importador en creador. Esta era su apuesta. Sólo así el hombre canario logrará liberarse de las cadenas que lo atan a la roca, según expresión de Pedro García Cabrera, y provocan en su ánimo una sensación de secular desaliento. La fuerza de imantación que los puertos pueden ejercer en el terreno de la cultura hace del mar que rodea las Islas no un foso insalvable sino una vía de conocimiento.

FIN DE LA UTOPÍA: LA GUERRA CIVIL Y LA POSGUERRA

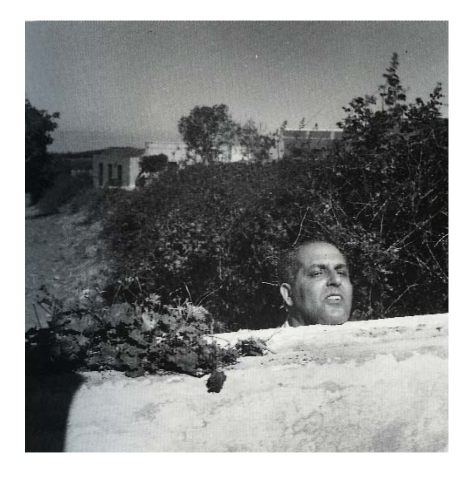
El compromiso de Felo Monzón con la causa de la República fue absoluto. Militaba en el Partido Socialista desde los 19 años. En 1929 ingresó en las Juventudes Socialistas y un año después en el Partido Socialista. Al estallar la Guerra Civil era Secretario General de las Juventudes Socialistas Unificadas. Colaboró diseñando viñetas de tipografía Bauhaus para periódicos de izquierda, como *Avance* y *La Voz Obrera*. Con motivo de la primera exposición individual de este artista en el Círculo Mercantil de Las Palmas, un autor anónimo que firmaba "un obrero intelectual" publicó un artículo donde se preguntaba lo siguiente sobre sus dibujos: *¿No se convertirán algún día en escenas de lucha social, de acción de masas, de escenas de taller y de agro, como nuevas perspectivas estéticas de la futura realidad social?* La interpretación de la realidad que hace el "obrero intelectual" de los dibujos de Felo Monzón deviene

[247] "G.A. celebra el primer congresillo de juventudes", en *Gaceta de Arte*, nº 18, agosto de 1933.

[248] Eduardo Westerdahl: "Crónica. Aire de fado", en *La Prensa,* Santa Cruz de Tenerife, 7 de junio de 1927. Sobre el significado de esta metáfora portuaria acuñada por Westerdahl véase: Jorge Aguiar Gil: "El paisaje de *Gaceta de Arte* y su época. Del espacio de reflexión al espacio de creación", en *Gaceta de Arte y su época, 1932-36,* catálogo del CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1997, p. 88.

una prognosis: estas imágenes son anuncios de la revolución, prefiguraciones del hombre nuevo que surgirá de una sociedad sin clases. Éste era su público. Felo Monzón concebía el arte en función de la lucha de clases; pero se aparta del marxismo ortodoxo al sostener que la misma se desarrollará en Canarias de un modo ahistórico: *En Canarias, quiérase o no, sólo ha existido el hombre aislado, rodeado de soledad, sobre unas islas silenciosas, sin el rumor reconfortante de la historia*[249]. Desde un punto de vista marxista, no es posible concebir la lucha de clases fuera de la historia; sin embargo, Felo Monzón, igual que los teóricos de *Gaceta de Arte* eran adanistas. Si no hay historia tampoco hay una tradición artística de la que partir. La revolución no supone destrucción del pasado, pues éste no existe. Para Felo Monzón no podía haber conflicto entre su condición de vanguardista y de artista revolucionario. El castigo que una vez acabada la guerra hubo de soportar por ser fiel a sus ideas fue tremendo. En un texto manuscrito el artista recuerda aquellos amargos sucesos. En los primeros momentos del alzamiento permaneció escondido en el barrio de San José, pero a los pocos días fue detenido. Se le impuso una multa de un millón de pesetas que, naturalmente, no pagó, alegando que se cobrasen de las obras que le habían sido confiscadas; pero esto era imposible porque dichas obras habían sido destruidas, como el propio artista confesaría años después: *Una exposición que tenía preparada en el Ateneo de Madrid fue apresada por las bandas fascistas y destrozada brutalmente*[250]. Pasó más de cinco años en distintas prisiones del archipiélago, de 1936 a 1941. Al detenerlo en agosto de 1936 fue confinado en la cárcel provincial de donde pasó a la siniestra prisión de Fyffes, en Santa Cruz de Tenerife, recorriendo varias prisiones de Gran Canaria y Tenerife hasta que fue puesto en libertad en 1941. Primero lo condenaron a una pena de doce años, reducida luego a seis y, más tarde, a tres, gracias a la redención de penas por el trabajo. Durante su internamiento en Fyffes (Tenerife) pintó una de sus obras más representativas del periodo indigenista, *Composición canaria,* un óleo de 160 x 300 cm., que le regaló al comandante de aquel campo de concentración, José García Martín. También colaboró con la revista *Fyffes,* que los recluidos elaboraban manualmente. Y en el *Cuarto de Pintura* del campo de concentración de Gando realizó unas tiras de cómic tituladas *Las aventuras y desventuras de Nick Valdepeñas,* así como algunas caricaturas de sus camaradas, postales, etc. También colaboró ilustrando el cuento de Antonio Calcines *Sueño de la niña que se encontró la luna.* Sobre esta etapa de su reclusión contamos con el testimonio de su biógrafo, Juan Rodríguez Doreste, que fue su compañero de celda:

> Felo Monzón, animador de las juventudes socialistas, fue prontamente capturado, a los cuatro o cinco días. Lo embarcaron para la prisión tinerfeña de Fyffes, donde pasó algunos meses, lo trajeron para la vista del proceso a la Cárcel provincial de Las Palmas, y pasó finalmente a Gando. Aunque en Fyffes los presos trabajaron como voluntarios en las obras del aeropuerto militar de Los Rodeos, la labor allí fue relativamente benigna. Felo se ahorró, pues, por fortuna, la espantosa etapa de las brigadas en La Isleta y en los primeros meses del Lazareto. En nuestro



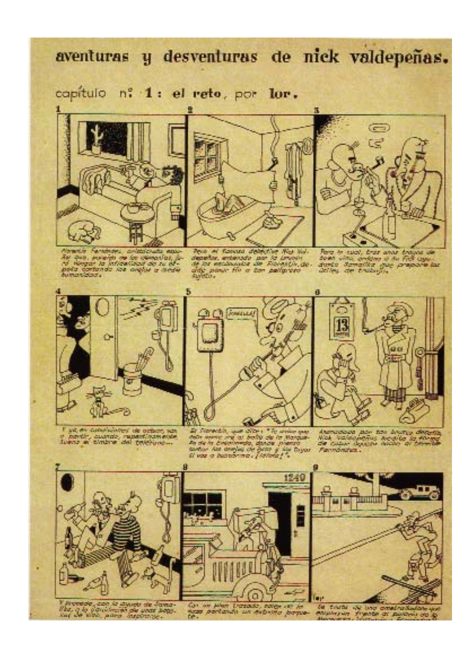
Rafael Monzón. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.



El cuarto de los pintores en el campo de concentración de Gando.

[249] Felo Monzón: "¿Existe una escuela canaria de arte?", *op. cit.*

[250] Manuscrito de respuestas a una entrevista, sin fecha (*circa* años 70), Fondo Felo Monzón, Centro Atlántico de Arte Moderno. Cit. por Franck González: *Felo Monzón. Escritos de arte, op. cit.,* p. 70.



Aventuras de Nick Valdepeñas, dibujadas por Felo Monzón en el campo de concentración de Gando. Gran Canaria.

> cuarto dibujó mucho. Hizo retratos a pluma insuperables, pues es diestrísimo artista, a numerosos compañeros (…). También diseñó y acuareló un buen número de estampas muy graciosas, representando bellas negritas, muy estilizadas en sus andares provocativos y ondulantes[251].

Sorprende el sentido del humor con que Felo Monzón afrontó aquellas trágicas circunstancias. En los duros años de posguerra, tras salir de la cárcel se mantuvo fiel a sus convicciones políticas. En sus imágenes del Risco, plantea de una forma aún más severa la relación entre el medio geográfico y el hombre. Se trata de seres desarraigados, emigrantes del campo a la ciudad que conforman un retrato de grupo del proletariado urbano. Son los proletarios que desde el escenario cúbico de los Riscos, telón de fondo de sus vidas miserables, contemplan los prósperos barrios de la ciudad comercial. Sigue siendo una visión marxista de la realidad social de Canarias.

Santiago Santana estuvo también comprometido con la República. Al estallar la Guerra Civil se encontraba en Madrid, asistiendo a las reuniones periódicas de la "Alianza de Intelectuales Antifascistas", donde conoció a Rafael Alberti, María Teresa León, Bergamín y León Felipe. Como militante de la CNT, diseñó carteles revolucionarios para la revista *Espartaco* y para el Estado Mayor del Ejército. Cuando terminó la contienda pasó por un proceso de Depuración de Responsabilidades Políticas. Pero su suerte fue muy distinta a la de su amigo Felo Monzón. Gracias al testimonio favorable de un párroco (Deogracias Rodríguez), a quien el artista había conocido en Madrid, fue rehabilitado y pudo seguir trabajando para instituciones oficiales, como el Cabildo de Gran Canaria. Su carrera profesional como pintor y decorador, no quedó truncada, colaborando en obras de estilo neocanario. Su trayectoria es paralela a la de Juan Márquez, que colaboró con José Enrique Marrero Regalado, arquitecto que militó en falange, ocupando en la posguerra la Presidencia de la Mancomunidad de Cabildos. Santiago Santana, brindó en los años del franquismo una visión amable del lenguaje indigenista. No hay asomo de reivindicación social en sus paisajes de los riscos, sólo pintoresquismo. Pero entre los alumnos de la Escuela Luján también hubo partidarios del bando nacional, como Abraham Cardenes, que fue falangista y realizó un busto de José Antonio Primo de Rivera. En premio a su fidelidad fue nombrado profesor de las Academias Municipales de Las Palmas.

En cuanto al grupo de *Gaceta de Arte,* la suerte de sus redactores fue diversa. Su director, Eduardo Westerdahl, se salvó de la represión porque tenía pasaporte sueco; pero tuvo que mantener un largo periodo de silencio y, naturalmente, hubo de renunciar a sus proyectos internacionalistas y a cualquier esperanza de reeditar su revista.

A Pedro García Cabrera no le perdonaron su condición de dirigente socialista. Había sido consejero del Cabildo por el partido socialista y concejal del Ayuntamiento de Santa Cruz y al estallar la Guerra Civil era presidente de la federación del partido socialista tinerfeño. Fue detenido el 7 de julio, en La Laguna, pasando después por varios campos de

[251] Juan Rodríguez Doreste: *Cuadros del penal. op. cit.*

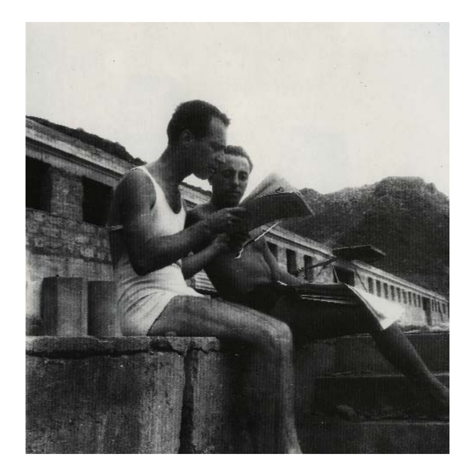
concentración, donde se libró milagrosamente de ser fusilado. En 1946 recuperó la libertad, pero siguió siendo sometido a vigilancia por la policía franquista.

Peor fue la suerte que corrió Domingo López Torres, militante también del partido socialista, defensor en *Gaceta de Arte* de las tesis surrealistas desde una vertiente revolucionaria. Al producirse el levantamiento militar fue llevado primero a la prisión de Fyffes, y de allí al barco prisión que había fondeado en la bahía de Santa Cruz, desde donde fue arrojado al mar con una piedra al cuello. Otro surrealista, Policarpo Niebla, también pasó por aquella siniestra prisión, aunque no fue ejecutado[252]. En la cárcel de Fyffes también estuvieron recluidos otros miembros de *Gaceta de Arte,* alguno de los cuales fue ejecutado, como el dibujante Ortiz Rosales. Contra éste pesaba la acusación de haber diseñado el cartel anunciador de la película *La Edad de Oro,* de Buñuel, que formaba parte de los actos de la Exposición Surrealista. Todos aquellos artistas o intelectuales que fueron víctimas de los virulentos ataques de *Gaceta de Tenerife*, el órgano de prensa de la derecha conservadora de la isla, desde cuyas páginas también se criticó duramente también la "Exposición de Objetos Surrealistas" y la "Exposición de ADLAN", engrosaron la lista de los represaliados por el bando nacional.

Pese a sus entusiasmos falangistas de última hora, a Agustín Espinosa se le abrió un Expediente de Depuración y fue apartado de la cátedra. Las fuerzas conservadoras no le perdonaban haber escrito una novela tan escandalosa como *Crimen*. Su débil salud no lo resistió, falleciendo en 1932, cuando sólo contaba 42 años.

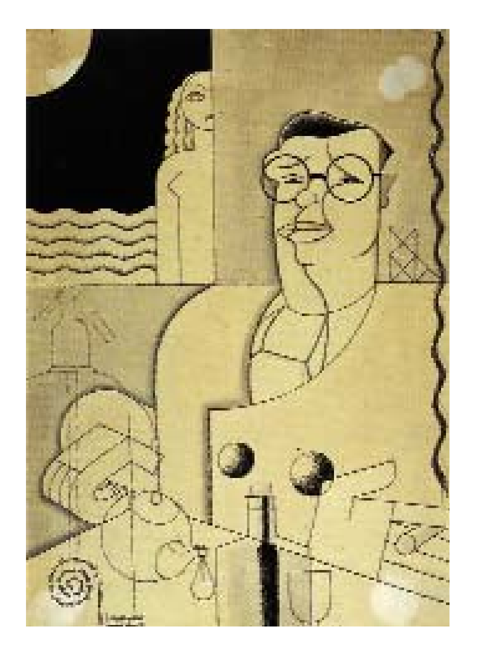
Los pintores regionalistas y académicos eran casi todos partidarios del bando nacional. Francisco Bonnín, que era comandante retirado, fue movilizado con la misma graduación, formando parte en la posguerra de la Junta de Censura de Santa Cruz. José Aguiar se afilió a la falange. Su carnet fue uno de los primeros que se expidieron en Canarias, lo cual le permitió salir absuelto del proceso por masón que se le incoó nada más declarada la guerra. No sólo le perdonaron su adscripción a la masonería sino el hecho, ciertamente grave, de que hubiese sido protegido durante años por el poeta y político republicano don Luis Rodríguez Figueroa, ejecutado en los primeros días de la contienda. A partir de entonces se convirtió en "retratista de corte" del general Franco en su cuartel general de Burgos.

En 1936 Juan Ismael se encontraba en Madrid cuando estalló la guerra. Consiguió eludir las levas vagando por varias capitales de la zona republicana. En 1940 se instaló en Bilbao, donde permanecerá hasta diciembre del año siguiente, fecha en la que regresará a Madrid, donde hará trabajos de escenografía para ganarse la vida hasta que en 1944 un denunciante anónimo lo acusó de pertenecer a la masonería. El tribunal lo condenó, en sentencia de 29 de febrero de ese año, a dos años de cárcel e inhabilitación de por vida para ejercer cualquier cargo público. Al final la pena de cárcel le fue conmutada por la de un irónico "destierro" a Canarias. Se instaló en Tenerife, siendo acogido en la casa de su amigo, el poeta Pedro Pinto de la Rosa.



Domingo Pérez Minik y Domingo López Torres. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

[252] Sobre las actividades artísticas de algunos reclusos de la prisión de Gando véase *Antología de Musas cautivas,* La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria (prólogo de Sergio Millares Cantero), 2007.



Luis Ortiz Rosales, caricatura de *Emeterio Gutiérrez Albelo*, 1932.

A Óscar Domínguez el estallido de la guerra lo sorprendió en Tenerife. Tras refugiarse en el Puerto de la Cruz, en casa de su hermana Julia, consiguió huir a Francia en un carguero. Sus correrías en La Laguna, con el pintor Juan Davó, poco antes del estallido de la Guerra Civil, irrumpiendo en varios templos de dicha ciudad revólver en mano y dando tiros al aire, no eran simples actos de gamberrismo. En una carta a su amiga Marcelle Ferry los describió como acciones políticas. El anarquismo era una tendencia que encontró adeptos en las filas del grupo surrealista. Véanse las fotos del poeta francés Benjamin Péret, amigo de Óscar Domínguez, insultando a un sacerdote en plena calle[253]. Cuando Domínguez volvió a París, en 1936, se trasladó al mítico barrio de Montparnasse. En 1946 se enemistó con André Breton, y fue expulsado del grupo surrealista. Militó en un movimiento político de vida efímera, *Surrealismo revolucionario,* que pretendía reconciliar la defensa de la libertad creativa postulada por los surrealistas con los ideales revolucionarios del comunismo. Por su amistad con Éluard y Picasso, bajo cuya influencia cayó, estuvo muy cerca de las posiciones del PCF. El espíritu surrealista no le abandonó, pues incluso en sus obras más explícitamente picassianas se reflejaba una concepción surrealista de la vida.

A Pancho Lasso (1904-1973) cabe también aplicarle la condición de víctima de las circunstancias políticas de la Guerra Civil. Su *trágica orfandad* trasciende la fractura entre el público burgués y el artista que, a propósito de las circunstancias desgraciadas de la vida del pintor Jorge Oramas, describiera Agustín Espinosa. Pasó un terrible cáliz del que ninguna reparación póstuma ha podido compensarle. Cuando volvió a su isla natal de Lanzarote se encontró con un panorama nada propicio para la creación. Su trayectoria quedó truncada; su tiempo había pasado y del sueño utópico que vivió sólo quedaba el recuerdo.

[253] *Benjamin Péret insultant un prête,* por Georges Duhamel, fotografía publicada en *La Révolution surréliste,* nº 8, 9 de diciembre de 1926.

gaceta de arte

4

expresión contemporánea
de la sección de literatura
del círculo de bellas artes.
tenerife. 1º febrero 1932

postulado



1

tendencias evasivas de la arquitectura



2



LA TIPOGRAFÍA DE GACETA DE ARTE

Fernando Castro Borrego

Esta revista fue la más importante de cuantas se publicaron en Canarias durante los años treinta. De los 38 números publicados, los 36 primeros adoptaron el formato tabloide, dividido en 4 páginas. La nota mas llamativa fue la eliminación de las mayúsculas en la tipografía. Los dos últimos números se editaron en formato reducido, cambiando la tipografía de minúsculas por la convencional.

La tipografía y la diagramación constituían para Eduardo Westerdahl algo más que una forma de compromiso de la revista con la estética moderna. Era una declaración de principios La forma no podía disociarse del contenido. El pensamiento moderno tenía que expresarse en una tipografía moderna y democrática. La eliminación de las mayúsculas prefiguraba la existencia de una sociedad igualitaria. En el número 1 de la revista se pregunta *¿Por qué se escribe con minúscula?* Eduardo Westerdahl conocía el libro de Franz Roh y Jan Tschihold, *Foto-auge,* Sttutgart, 1929, el cual aparecerá reseñado en el nº 11 de *G.A.* (diciembre de 1932). Esta influencia fue decisiva:

Nosotros encontramos una mina de información en un libro titulado Foto-auge que comprendía 76 fotos de nuestro tiempo, escogidas por Franz Roh y Jan T(s)hihold y editado en Stuttgart. Este encuentro entraba en las importantes nimiedades que habían desatendido todas las revistas anteriores regionales y nacionales.

Eduardo Westerdahl eran consciente de la importancia que ostentaban estas cuestiones relacionadas con el diseño gráfico. La revista de la Bauhaus alemana era para ellos el ejemplo a seguir. La tipografía creada en 1925 por Josef Albers, profesor de este centro, sirvió como modelo a la publicación tinerfeña. Ninguna revista española llevó a cabo una revolución tan profunda en el terreno de la tipografía como *Gaceta de Arte.* Con Jan Tshihold mantuvo Westerdahl una correspondencia interesante. A su residencia de Basel le envió, poco antes de estallar la Guerra Civil, una carta donde le pedía presupuesto para diseñar la segunda época de la revista. El carácter ideológico que ostentaba la tipografía para Westerdahl queda patente en otra misiva dirigida a Guillermo de Torre, donde le anuncia la eliminación de la minúscula a partir del número 23 de la revista, y añade:

En el seno de nuestro grupo existía también este disgusto. El más refractario era yo. Y sigo siéndolo. Los medios tipográficos tienen que ser, desde luego, más preparados para esta variación. Vea v., por ejemplo, la magnífica colección del Bauhaus. Las obras Roh y de Tschihold, se vio en esto un vanguardismo trasnochado y, acaso esa sea la perdición de todos nosotros: la negación de lo contumaz en nuestras propias expresiones. La costumbre (yo no puedo escribir, o mi máquina no sabe escribir, con mayúsculas) había naturalizado esta manera de escribir. Había que buscarle una razón para rectificar dignamente. Creo haberla encontrado. De lo contrario, con la facilidad que nació, hubiera dejado de vivir.

Era una cuestión de principios.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD, Ángeles: *José Aguiar*. Biblioteca de Artistas Canarios (BAC), Eds. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991.

La identidad canaria en el arte, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001.

ACOSTA RAMOS, L.: *F. de León y Castillo*. Santa Cruz de Tenerife, Editorial Benchomo, 1995.

ALCARÁZ ABELLÁN, José y MILLARES CANTERO, Sergio: *El marco político e institucional, (siglos XIX-XX)*. Capítulo IX, *Historia de Canarias*, editor Antonio de Béthencourt Massieu, Eds. Cabildo de Gran Canaria, 1995.

ALEMÁN GÓMEZ, Ángeles: "Tomás Gómez Bosch. El pintor, el fotógrafo", en *Tomás Gómez Bosch. Pintor y fotógrafo*, Eds. Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria, 2008.

ALLEN HERNÁNDEZ, Jonathan: "Hacia una nueva interpretación visual de la pintura del XIX en Canarias", en *La pintura del siglo XIX en las colecciones canarias. Los cimientos de la modernidad.* Catálogo de exposición, Cabildo Insular de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Caja Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, pp. 67-116.

——, *Modos modernistas. La cultura del modernismo en Canarias. 1900-1925.* Casa-Museo Tomás Morales, Museo Néstor, Cabildo de Gran Canaria y Ayuntamiento de Las Palmas, 2000.

——, *Imágenes para un siglo. Una cronología visual del arte en Canarias 1898-2000.* Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

——, *Costumbre y Realidad, Costumbrismo y Realismo en la pintura canaria. 1860-2000.* Catálogo de Exposición homónina, Gobierno de Canarias, 2001.

——, *Rostros de la Isla. El arte del retrato en Canarias, 1700-2000.* Eds. Cabildo de Gran Canaria, 2002.

——, *Francisco Suárez León. Pintor de realidad.* Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria, 2003.

——, "Ecos de la Belle Époque en Canarias", en *Moralia. Revista de Estudios Modernistas 2.* Eds Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canaria, 2003.

——, *Frutos de la Tierra. La naturaleza muerta en la pintura canaria 1855-2005.* Cabildo de Gran Canaria, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

ALIX, Josefina: Catálogo de la exposición *Pancho Lasso,* 1997, Fundación César Manrique, Lanzarote.

——, *Plácido Fleitas*, Biblioteca de Artistas Canarios (BAC), Eds. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2002.

ALLOZA MORENO, Manuel Ángel: *La Pintura en Canarias en el Siglo XIX*. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1981.

——, *González Méndez. Manuel González Méndez.* Biblioteca de Artistas Canarios (BAC), Eds. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991.

ALMEIDA CABRERA, Pedro: *Néstor. Un canario cosmopolita.* Eds. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.

——, *Néstor Martín Fernández de la Torre*. Biblioteca de Artistas Canarios (BAC), Eds. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991.

——, *El paisaje en Néstor*. Catálogo de exposición, Museo Néstor, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

——, *Néstor y el mundo del teatro*. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

ARTILES, Jenaro: *Rubén Darío y Tomás Morales*. Eds. El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

BÉNÉZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Librairie Gründ, París, 1960.

BONET, Jose Manuel (comisario): Catálogo de la exposición *José Jorge Oramas. Metafísico solar,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003.

CARREÑO CORBELLA, Pilar (ed.): *Eduardo Westerdahl: Dar a ver*. Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2003.

CASTRO BORREGO, Fernando: *Óscar Domínguez y el surrealismo,* Cátedra, Madrid, 1978.

——, *Ángel Romero Mateos*. Catálogo de exposición, Sala de Arte Caja General de Ahorros. Santa Cruz de Tenerife, 1979.

——, "Siglo XIX. Pintura", en *Historia del Arte en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

——, *Antología Crítica del Arte en Canarias*. Consejería de Educación, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

——, *La Pintura canaria del siglo XIX en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 1988.

CORRALES, Jose Miguel: "Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular", en *Jordana Literaria* (suplemento del diario *Jornada*), núms. 31, 34, 36, 38, 44 y 46, días 4 y 25 de julio, 8 y 22 de agosto, 3 y 17 de octubre de 1981.)

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Lugares colombinos de la Villa de San Sebastián de La Gomera (Historia y Evolución)*. Cabildo Insular de La Gomera, 1986, Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp. 55- 82.

DUNCAN, Alastair: *Art nouveau*. Thames & Hudson, London, 1988.

——, *Art déco*. Thames & Hudson, London, 1988.

FREIXA, Mireia: *El modernismo en España*. Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1986.

GAGO VAQUERO, José Luis: *Juan Márquez, mobiliario racionalista 1933-1938*. Gobierno de Canarias, 2001.

GONZÁLEZ COSSÍO, Carmen: *Francisco Bonnín*. Biblioteca de Artistas Canarios (BAC), Eds. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993.

GONZÁLEZ, Franck: (ed.) *Felo Monzón: Escritos de arte*. Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2001.

"Manolo Reyes. El trazo perdido de un dibujante", en *Moralia. Revista de Estudios Modernistas*, nº1, Ed. Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canaria, 2002.

——, *El humor gráfico en Canarias. Apuntes para una historia (1808-1998)*. Cabildo de Gran Canaria, 2003.

GUERRA SÁNCHEZ, Oswaldo: "Tomás Morales en *Mundial Magazine*", en *Moralia. Revista de Estudios Modernistas,* nº7, Ed. Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canaria, 2008.

HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes: "La influencia de los Madrazo en la pintura grancanaria del Ochocientos", en *Norba-Arte* (Universidad de Extremadura), IX, 1989, pp. 191-200.

——, *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, Fotocomposición e Impresión: Taravilla, Madrid, 1992.

——, "¿Arte por el Arte?... Un artista de Las Palmas funcionario de la administración de Correos en el pasado siglo", en *Strenae Emmanvelae Marrero Oblatae,* Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife y Excmo. Ayuntamiento de La Laguna, *Pars Prior*, La Laguna, Impreso en Litografía Romero, 1993, pp. 561-572.

——, *Manuel Ponce de León y Falcón pintor grancanario del siglo XIX*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

——, "Templos del Trabajo y de la Industria: La Fiesta de las Flores en Gran Canaria", en *Actas del XI Congreso Nacional de Historia del* Arte, Valencia, 1996, pp. 177-182.

——, "La pintura del siglo XIX: de la sacristía a los salones burgueses", en *Introducción al Arte en Canarias, T. III: Pintura*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1997, pp. 23-40.

——, "Endogamia y cosmopolitismo en la pintura canaria del siglo XIX: el periplo artístico de ida y vuelta", en Catálogo de la Exposición: *La pintura del siglo XIX en las colecciones canarias. Los cimientos de la Modernidad,* Cabildo de Gran Canaria. Servicio de Museos, Impresión: G.Z. Printek, Bilbao, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, pp. 40-65.

——, "Rostros del ayer, apariencias del presente: el retrato del siglo XIX en Canarias", en *Rostros de la Isla. El Arte del Retrato en Canarias (1700-2000)*, Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria, Cabildo de Tenerife, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, Impresión: Lucam-Gráficas Marte, Madrid, 2002.

——, *Un artista para una ciudad y una época. Manuel Ponce de León*, Fundación Mapfre-Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, II Tomos.

——, "El imperturbable instinto clásico de Massieu Matos", en *Exposición de Nicolás Massieu Matos*, Fondos de la Casa de Colón, 2005, pp. 5-25.

——, "Bodegones con vida canaria. Bodegones con vida universal", en *Tomás Gómez Bosch. Pintor y fotógrafo*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2008, pp. 47-59.

HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes y LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de: "Las Bibliotecas particulares como fuente para la Historia de la Cultura: la pequeña librería de D. Manuel Ponce de León, un artista canario del siglo XIX", en *Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, (Tebeto)*, Cabildo Insular de Fuerteventura, 1, 1988, pp. 275-334.

——, *La difusión del libro en Las Palmas durante el reinado de Isabel II*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990.

——, *El mundo del Libro en Canarias*, Edición del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

IZQUIERDO, Eliseo: *Alfredo de Torres Edwards*. Catálogo exposición, Sala de Arte de la Caja General de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, 1979.

JIMÉNEZ DORESTE, Josefa Alicia: *Jorge Oramas*, Biblioteca de Artistas Canarios (BAC), Eds. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991.

JIMÉNEZ MARTEL, Germán: *Reseña alfabética de artículos periodísticos sobre los hermanos León y Castillo*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Casa Museo León y Castillo, Telde, 1998.

JUÁREZ RODRÍGUEZ, Agustín: *Nuestro Teatro Pérez Galdós. Una historia de su arquitectura.* Patronato de la Fundación Canaria Teatro Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 2007.

LITVAX, Lily: *España 1900*. Ed. Anthropos, Madrid, 1990.

LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago y BERGASA PERDOMO, Oscar: "Puertos Francos e industrialización en canarias. Un debate abierto: el caso de la producción azucarera 1884-1892", en *Anuario de Estudios Atlánticos,* 50, 2004, pp. 625-672.

MACÍAS HERNÁNDEZ, Antonio M. y RODRÍGUEZ MARTÍN, José A.: *La economía contemporánea, 1820-1990*. Capítulo VII, *Historia de Canarias*, editor Antonio de Béthencourt Massieu, Eds. Cabildo de Gran Canaria, 1995.

MACKINTOSH, Alastair: *Symbolism and art nouveau*. Thames & Hudson, London, 1975.

MARTÍN GALÁN, Fernando: Las Palmas, Ciudad y Puerto. Cinco siglos de evolución. Fundación Puerto Las Palmas, 2001.

MICHALSKI, Sergiusz: *New Objectivity. Painting in Germany in the 1920's*. Ed Taschen, Alemania, 1994.

MILLER, Basil (Traducción: M.ª Dolores de la Fe): *Saga Canaria. La familia Miller en Las Palmas. 1824-1900.* Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994.

MORALES LEZCANO, Víctor: *León y Castillo, Embajador (1887-1918). Un estudio sobre la política exterior de España*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

MORRIS, C.B.: *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife,* Instituto de Estudios Canarios, Universidad de La Laguna, 1983.

NAVARRO SEGURA, Mª Isabel (ed.): Catálogo de la exposición *Internacional constructivista frente a internacional surrealista. A propósito de Gaceta de Arte*, Cabildo Insular de Tenerife, 1999.

NOREÑA SALTO, Mª Teresa: *Canarias: política y sociedad durante la Restauración*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

PADORNO, Eugenio: *Juan Ismael,* Biblioteca de Artistas Canarios (B.A.C.), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1995.

PALENZUELA, Nilo: *Visiones de Gaceta de Arte,* Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

PAZ SÁNCHEZ, Manuel de: *La Ciudad. Una historia ilustrada de Santa Cruz de La Palma*. Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 2003.

——, *Piedad romántica: Sentimiento y Religión en la estampa y en el grabado del siglo XIX*. Casa-Museo Tomás Morales, Moya, 2004.

PÉREZ CORRALES, Miguel: "Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)", en *Homenaje a Alfonso Trujillo,* Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, Cabildo de Tenerife.

PÉREZ REYES, Carlos: *Escultura canaria contemporánea (1918-1978),* 1984. Cabildo Insular de Gran Canaria.

PÉREZ ROJAS, Javier: *Art déco en España*. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1990.

——, *La Eva Moderna*. Catálogo exposición en Fundación Cultural MAPFRE-VIDA, Madrid, 1997.

RAMÍREZ GUEDES, Enrique: *El espectáculo cinematográfico en La Laguna. Desde sus inicios hasta la Guerra Civil*. Eds. Ayuntamiento de La Laguna, Concejalía de Cultura y Patrimonio Histórico-Artístico, 2002.

RAMÍREZ, Manuel y GALVÁN, Encarna: *El Real Club Naútico de Gran Canaria. 1908-2000*. Real Club Naútico de Las Palmas, 2000.

REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura española. 1799-1899. Del Museo del Louvre a la Torre Eiffel,* Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia: *Pintura y Escultura en España. 1800-1920*. Editorial Cátedra, Madrid, 1995.

RIPPER SOTO, Lía: *Vida y Obra de Lía Tavío. Una artista entre dos siglos*. Ediciones Anroart, Las Palmas de Gran Canaria, 2005, pp. 217-235.

RODRÍGUEZ DORESTE, Juan: "La Escuela de artes decorativas Luján Pérez", separata de la *Revista del Museo Canario*, 1960.

ROOKMAKER, H.R.: *Synthetist Art Theories*. Ámsterdam, 1959.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: *Arte y cultura, (siglos XIX y XX). Historia de Canarias*, editor Antonio de Béthencourt Massieu, Eds. Cabildo de Gran Canaria, 1995.

——, *Canarias. Las vanguardias históricas*, ed. CAAM, 1992.

SÁNCHEZ SANTANA, Josefa: *La Revista GENTE NUEVA (1899-1901)*. Gobierno de Canarias, 2005.

SANTANA, Lázaro: *Arte indigenista,* Viceconsejería de Cultura y Deportes de Canarias, 1998.

——, *Felo Monzón,* Biblioteca de Artistas Canarias (BAC), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1999.

——, *Eduardo Gregorio,* Biblioteca de Artistas Canarios (BAC), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2001.

SCHMUTZLER, Robert: *El Modernismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1967.

TORRES EDWARDS, Alfredo: *La Pintura en Canarias*. La Laguna, Tenerife, 1942.

TRUJILLO LA ROCHE, Pilar: *Pedro de Guezala*. Biblioteca de Artistas Canarios (BAC), Eds. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992.

VV AA: Catálogo de la exposición *Gaceta de Arte y su época (1932-1936),* CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

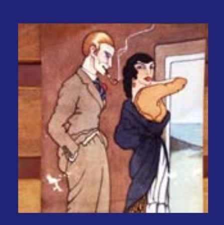
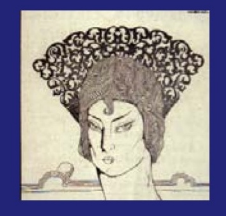
——, Catálogo de la exposición *El surrealismo en España*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

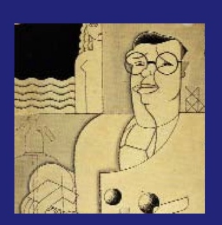
——, *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y las decalcomanías del deseo,* CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

——, Catálogo de la exposición *Juan Ismael [Antológica],* Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

——, Catálogo de la exposición *Eduardo y Maud. 2 miradas del siglo XX,* CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

——, Catálogo de la exposición *Islas Raíces. Visiones insulares en la vanguardia de Canarias,* Viceconsejeria de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2005.





Gobierno de Canarias